

De glanzende kiemcel

Simon Vestdijk

bron

Simon Vestdijk, *De glanzende kiemcel*. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1975 (5^{de} druk)

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/vest002glan01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m.



en



Amsterdam
University
Press



In memoriam P. Gort

I Het wezen der poëzie

Mijne Heren. Aan een serie lezingen, aan één onderwerp gewijd, zal men goed doen een definitie van dit onderwerp vooraf te laten gaan, - dus, in dit geval, de vraag te beantwoorden: *wat is poëzie?* Geen gemakkelijke vraag uiteraard, maar een vraag die wij toch niet mogen ontwijken. Dat op deze vraag geen algemeen geldig, geen ‘officiëel’ antwoord te verwachten is, zult u wel zonder meer van mij willen aannemen: in laatste instantie heeft ieder, die ook maar enigszins tot meespreken bevoegd is, zijn éigen begrip van poëzie, berustend zowel op zijn persoonlijke poëtische voorkeur als op zijn overtuigingen in algemeen wijsgerige of levensbeschouwelijke zin. Maar dat betekent nog niet, dat een ‘ars poetica’, een aesthetiek of kunstleer der poëzie, nu ook steeds zulk een hyperindividuele aangelegenheid is, dat de verschillende partijen elkaar niet zouden kunnen verstaan. Zij verstaan elkaar, zij verstaan elkaar met één enkel woord zelfs, - ook al doen zij soms, in opzettelijk vijandige verblinding, alsof alleen hun eigen theoretische haan koning kraaien mag. Maar dat is op zichzelf geen bezwaar; en dit gekraai kan nog welluidend genoeg zijn, zij het ook minder welluidend dan de poëzie, waarop het betrekking heeft...

Lastige vragen - zoals ik U er zo juist een heb voorgelegd - behandelt men het best langs een omweg, na een zekere voorbereiding, en daarom wil ik, in plaats van een rechtstreekse beantwoording te beproeven, beginnen met twee grondbegrippen tegenover elkaar te stellen, ten einde deze te benutten als hulpmiddel om ons een inzicht te verschaffen in wat men als poëzie beschouwen mag en wat niet. Deze twee grondbegrippen zijn het *wezen* der poëzie en de *techniek* der poëzie. Wei is waar is het ons in deze eerste, inleidende lezing uitsluitend om het *wezen* der poëzie te doen; maar het begrip ‘techniek’ kunnen we daarbij toch niet missen, omdat het ons méér belooft aan zakelijke inzichten en formuleringsmogelijkheden dan wanneer we ons onmiddellijk tot het ‘wezen’ zonden wenden. Het begrip ‘techniek’ gebruiken we als springplank; in de volgende lezingen zullen we in de gelegenheid zijn om de verschillende poëzie-technische problemen als zodanig onder het oog te zien.

Oppervlakkig beschouwd staan de beide begrippen, *wezen* en *techniek*, in de scherpst denkbare tegenstelling tot elkaar. Zij schijnen elkaar ten enenmale buiten te sluiten, zij schijnen niet tot elkaar herleid te kunnen worden. Het *wezen* der poëzie, zo zou men kunnen definiëren, is het essentiële en onvervangbare der poëzie, het mysterieuze en onuitsprekelijke, datgene wat zich tegen nadere formulering verzet, en dus ook ‘technisch’ niet omschreven kan worden. De *techniek* van het gedicht is aan te leren, mede te delen, kritisch-analytisch uiteen te zetten, in regels en voorschriften vast te leggen, - het *wezen* daarentegen onttrekt zich aan deze verstandelijke demonstraties, is een zaak voor intuïtie en gevoel, en kan niet uiteengezet, maar enkel aangeduid of voelbaar gemaakt worden... Dit alles klinkt heel plausibel; het vertegenwoordigt ongeveer de gemiddelde opvatting omtrent deze zaken in dichterkringen; en ik zal dan ook de laatste zijn om aan het scherpe onderscheid, dat hier gemaakt is, mijn vertrouwen te ontfangen. Maar misschien is het onderscheid wat ál te scherp, de tegenstelling wat ál te exclusief; en daarom stel ik er prijs op u

met een andere opvatting in kennis te brengen, die minder star en onverzoenlijk is, en dus ook meer ruimte laat voor een vruchtbare gedachtenontwikkeling.

Volgens deze opvatting, waarvan ik mij tijdelijk als aanhanger beken, is er geen sprake van, dat wezen en techniek der poëzie elkaar buitensluiten. Veeleer hebben wij in het wezen en de techniek twee begrippen te zien, die, zo zij al niet precies hetzelfde betekenen, in de grond van de zaak toch op hetzelfde betrekking hebben; het zijn zogenaamde ‘correlatieve’ begrippen, tweelingbegrippen, kan men zeggen; en zoals tweelingen, die veel op elkaar lijken, onderling wel eens verwisseld worden, zo is in menig geval niet uit te maken, of iets dat men over de poëzie te berde brengt, nu het ‘wezen’ raakt dan wel de ‘techniek’. Het is hiermee ongeveer net zo gesteld als met de begrippen ‘vorm’ en ‘inhoud’, die, zoals u bekend zal zijn, van oudsher een grote rol in de aesthetiek, ook in de aesthetiek van het gedicht, gespeeld hebben. De gangbare uitspraak luidt: vorm en inhoud zijn één, - maar zo zijn ook het wezen en de techniek der poëzie één; dat wil zeggen: zij zijn twee verschillende aspecten van een en dezelfde zaak; zij zijn wel van elkaar te onderscheiden, maar niet te scheiden.

Nu spreekt het vanzelf, dat wij, deze gedachte verder uitwerkend, het begrip ‘techniek’ in een zo ruim mogelijke betekenis dienen te nemen, dus als iets méér dan alleen maar de kunst om te rijmen en de woorden in de pas te laten lopen. De poëtische taalbehandeling b.v., in haar oneindige rijkdom van schakering, de aesthetische problematiek, die door de poëtische *stijl* wordt opgeworpen, behoren in de volste zin des woords tot de techniek der poëzie; d.w.z. alles behoort daartoe wat gedemonstreerd kan worden en op een min of meer ‘wetenschappelijke’, d.i. min of meer exacte en algemeengeldige wijze geanalyseerd. En dat is gewoonlijk veel méér dan de leek in het algemeen wel vermoedt, - al moet volmondig toegegeven worden, dat ook de koenste en origineelste kunsttheoreticus tenslotte steeds op een punt terecht

zal komen, waar het analyserend vernuft zich onbekwaam verklaren moet om de poëtische schoonheid verder toe te lichten. Hier zouden wij dan stuiten op het ‘wezen’ der poëzie, dat alle techniek en iedere vakkundige formulering te boven gaat. Goed, maar morgen aan de dag kan er een theoreticus komen, iets subtieler, of iets stoutmoediger dan de vorige, die ook het ‘wezen’, in het onderhavige geval, weet te verklaren, d.w.z. tot bepaalde technische verhoudingen weet terug te brengen, zodat wat zo juist nog tot het ‘wezen’ gerekend werd door de ‘techniek’ geannexeerd blijkt te zijn. De grens tussen wezen en techniek, tussen het onuitsprekelijke en het formuleerbare, wisselt nu eenmaal, - juist omdat er geen grens is, maar alleen een vloeiende overgang.

Laat mij deze uiteenzettingen met een concreet voorbeeld toelichten. U kent allen de beroemde versregel uit de *Endymion* van Keats: ‘*A thing of beauty is a joy for ever*’, - deze woorden zijn althans ontelbare malen geciteerd, en verdienen dit ook ten volle, zowel om hun betekenis, die ieder kan onderschrijven, als om de poëtische zeggingskracht van deze prachtige regel uit een prachtig gedicht. Nu is de versregel van Keats nog in een ander opzicht voor ons van belang. Henri Bremond, een Frans priester, die enige belangrijke boeken over poëzie heeft gepubliceerd, zegt ergens, dat wanneer Keats geschreven had: ‘*A thing of beauty is a constant joy*’ - in plaats van ‘*a joy for ever*’, het hele poëtische effect verloren was gegaan! Ik meen mij te herinneren, dat in de eerste versie van de *Endymion* deze regel inderdaad ook zo luidde, en later door Keats verbeterd werd; voor het betoog van Bremond is dit overigens niet van belang. Bremond zegt nu ongeveer het volgende: wanneer van twee regels, die *precies hetzelfde* betekenen, de éne superieure poëzie is, en de andere rijmelarij, - ik druk mij nu maar wat kras uit, - dan is hiermee kortweg het mystieke wonder der poëzie gedemonstreerd, dat voor geen verstandelijke verklaring toegankelijk is, - is het *wezen* der poëzie benaderd, dat zich aan iedere overweging van techniek onttrekt.

Zonder het mystieke wonder der poëzie ook maar met een enkel

woord verdacht te willen maken, of het bestaan van een onformuleerbare wezenskern der poëzie te willen ontkennen, moet ik toch vaststellen, dat het voorbeeld van Bremond allerongelukkigst gekozen is. Er zijn namelijk talloze redenen op te noemen waarom de verbetering, die Keats aanbracht, inderdaad een verbetering is. En kan men die redenen *noemen*, dan heeft men tevens de ‘techniek’ in het geding gebracht, in plaats van het tot nader order onformuleerbare ‘wezen’. Hiermee wens ik allerminst te beweren, dat Keats zich tijdens het schrijven of het omwerken van *Endymion* van deze redenen ook *bewust* is geweest; maar alleen, dat men zich deze redenen bewust kan maken, en dat hijzelf zich deze redenen bewust had kunnen maken. Wat mij betreft kan men deze werkelijk zéér gunstige verbetering als een vrucht van dichterlijke inspiratie beschouwen; maar daaruit zou dan volgen, dat ook de techniek van een vers in belangrijke mate met ‘inspiratie’ te maken heeft: inspiratie en technische geoefendheid lopen, al weer, volmaakt vloeiend in elkaar over; zij staan niet los van elkaar, maar zijn twee verschillende facetten van een en hetzelfde: van het dichterschap. Hierop kom ik in een latere lezing nog terug.

Waaróm is de wijziging van ‘a constant joy’ in ‘a joy for ever’ een verbetering? Ik wil verschillende punten naar voren brengen. In de eerste plaats is het absoluut onjuist wat Bremond beweert: dat de beide varianten *precies hetzelfde betekenen*. Zij betekenen *ongeveer* hetzelfde, - maar juist in de poëzie laat dit ‘ongeveer’ vaak ruimte over voor enorme verschillen. ‘*A constant joy*’ betekent ‘een ononderbroken vreugde’, - betekent dus, dat men *voortdurend*, zonder ook maar een minuut te pauzeren, vol ijver en goede wil, blij is om het schone ding dat die blijdschap opwekt. ‘*A joy for ever*’ daarentegen suggereert alleen maar, dat de mogelijkheid geschapen is om ook nog in de verste toekomst blijdschap over deze schoonheid te gevoelen; hiervoor is helemaal niet nodig, dat deze blijdschap nu ook ieder ogenblik, van 's morgens vroeg tot 's avonds laat, gevoeld wordt. Er kunnen eeuwen

voorbij gaan, dat deze schoonheid - de schoonheid van 'a thing of beauty' - in vergetelheid raakt, om dan opnieuw ontdekt te worden, - dit is zelfs een zeer veel voorkomend geval: denkt u maar aan tijdelijk miskende kunstenaars, - een Ronsard, een Greco, een Rembrandt, een Bach, - of aan die nog veel ondubbelzinniger gevallen, waarin een kunstwerk, een schilderij, een standbeeld, een manuscript, eenvoudig zoek is geraakt. Hier zou het gebruik van het woord 'constant' ten enenmale onjuist zijn, want 'constant' gedooft geen onderbrekingen, 'for ever' wel. Er behoeft dus niet aan te worden getwijfeld, dat 'a joy for ever' zich veel beter leent voor de verwoording van wat Keats voor de geest moet hebben gezweefd toen hij deze dichtregel concipiëerde. Dit is één reden, - die op zichzelf reeds volstaat om de verbetering niet alleen aanvaardbaar, doch ook algemeen begrijpelijk op grond van 'technische' overwegingen te maken. Maar ik heb nog meer pijlen op mijn boog.

Het woord 'constant' behoort tot de z.g. 'onpoëtische' woorden. Het hoort meer in een wetenschappelijke verhandeling thuis (de 'constanten' in de physica!) of in een convéntionele vocabulaire ('my constant affection', b.v. aan het einde van een brief) of in een zedelijke waardebepaling ('a constant character': 'een standvastig karakter') dan in de poëzie. Toegegeven, in de moderne poëziebeoefening is gebleken, dat letterlijk *alle woorden* in een gedicht kunnen en mogen optreden om daar hun poëtische taak te vervullen; maar dit geldt in elk geval dan toch niet voor de poëzie van iemand als Keats, en zeer stellig geldt het niet in combinaties met wendingen als 'a thing of beauty'. Dit 'thing of beauty' is een schroomvallige, eerbiedige, enigszins platoniserende aanduiding van het kunstwerk, dat aan de Schoonheid (als begrip, idee of ideaal) *deel heeft*; vandaar ook 'een ding *van* schoonheid', d.i. een ding dat de Schoonheid opvangt, weerspiegelt. Vlak daaroverheen het woord 'constant' doet aan als een plumpe aanmatiging, als snoeverij zelfs; want niets is nu eenmaal 'constant' in deze wereld, - wanneer wij afzien van de natuur-

kundige wetten, en de ‘constant affection’, de ‘constante genegenheid’, aan het eind van brieven, - dus zéker niet in de zoveel ijlere wereld der poëzie en der kunst, waar de fenomenen vluchtig zijn, vluchtig móeten zijn, om hun taak, het weerspiegelen der Schoonheid naar behoren te kunnen vervullen.

Ten derde. In het algemeen valt in de Engelse poëzie - in het kunstproza trouwens ook - de neiging op te merken om in *het gebruik van woorden van Romaanse en Saksische oorsprong* de nodige *afwisseling* te betrachten, b.v. door een Romaans adjectief te koppelen aan een Saksisch substantief, en andersom. We treffen dit verschijnsel b.v. al bij Milton aan; en sindsdien heeft het steeds tot de ‘goede manieren’ behoord van de grote Engelse dichters en prozaïsten, - een uiting van de Engelse ‘tact’, zo kan men het beschouwen. Nu is in de wending ‘a thing of beauty’ deze afwisseling inderdaad betracht: ‘thing’ is een Germaans woord, ‘beauty’ is afgeleid van het Franse ‘beauté’. Maar in ‘a constant joy’, - ‘une joie constante’, - is de afwisseling verloren gegaan, (het evenwicht verbroken; en hoewel wij dit als Hollanders natuurlijk niet zo kunnen navoelen, mogen wij toch aannemen, dat een dergelijke opeenhoping van Romaanse woorden op het oor van de taalgevoelige Engelsman een overladen indruk moet maken. ‘A joy for ever’ heft het bezwaar dan op, doordat ‘for ever’, onvervalst Saksisch, het evenwicht met het Romaanse ‘joy’ herstelt.

Een volgend punt. Door ‘a constant joy’ wordt het oor van de Engelsman - ook het onze trouwens - nog op een andere wijze beledigd. Het is n.l. bijna onmogelijk om deze woorden *uit te spreken*, en wel omdat de tweede *t* van ‘constant’ overvloeit in de *d*-klank van ‘joy’, - ‘dzjoy’. Vooral in een gedicht is dit buitengewoon lelijk; de technisch ervaren dichter vermijdt het zoveel mogelijk. Vgl. hiermee het mooi verdroomde, fluisterende ‘for ever’, en we zien, - of beter: we horen, - dat ook op grond van deze zuiver acustische, op de klank betrekking hebbende overwegingen Keats tot zijn verbetering had moeten komen.

Ten vijfde. In de tweede versie is *de rangschikking der woorden* veel bevredigender dan in de eerste. Dit is niet zo gemakkelijk aan te tonen; maar ik kan er u toch wel een denkbeeld van geven. In het algemeen is de schoonheid van een dichtregel in belangrijke mate afhankelijk van bepaalde evenredigheden tussen de zinsonderdelen. Er gelden hier ongeveer dezelfde wetten als in de beeldende kunsten: wetten van gelijkheid en contrast, wetten van symmetrie, etc. Helemaal afgezien van de klank en van de betekenis der woorden, kan in hun rangschikking een zinrijke harmonie uitgedrukt worden, - in andere gevallen ook wel eens een zinrijke *disharmonie*; vgl. het gebruik van dissonanten in de muziek, - maar dit laatste vindt men gewoonlijk niet in poëzie als die van Keats en zijn tijdgenoten. Wat ons in beide dichtregels, zowel in 'A thing of beauty is a joy for ever' als in 'A thing of beauty is a constant joy', treft, is de *tweedeligheid* van de volzin, waaruit de dichtregel bestaat. 'A thing of beauty' en 'a joy for ever', resp. 'a constant joy', staan symmetrisch tegenover elkaar, zij zijn even lang, n.l. elk twee versvoeten (d.i. in dit geval 4 à 5 lettergrepen), en zij zijn taalkundig van hetzelfde karakter: een zelfstandig naamwoord met een bepaling erbij. Daar tussenin, in het midden van de zin, fungeert het woordje 'is' als mediaanlijn, aan weerskanten waarvan het schilderij, het woordschilderij, zich uitstrekt. Nu is het aan geen twijfel onderhevig, dat 'a joy for ever' zich van deze compositorische taak veel beter kwijt dan 'a constant joy', - in de eerste plaats omdat nu de beide helften *precies* even lang zijn ('a thing of beauty' - 5 lettergrepen - 'a joy for ever' - ook 5 lettergrepen); in de tweede plaats omdat de hoofdbegrippen in beide wendingen, dus 'beauty' en 'joy', nu veel dichter bij elkaar staan, vlak bij de middenlijn: men kan dit middenstuk zelfs uit het schilderij isoleren, en houdt dan een kleiner, niet minder mooi en zinrijk tafereeltje over, n.l. de zinsnede 'beauty is a joy', - in de andere variant daarentegen houdt men iets onzinnigs over, n.l. 'beauty is a constant', - en niet alleen onzinnig, maar ook lelijk en zelfs belachelijk. Aan weers-

kanten van dit middenstuk vindt men dan, volmaakt symmetrisch, twee minder sterk geaccentueerde onderdelen, n.l. het aanloopje ‘a thing of...’ en het wegstervende, als een anticlimax werkende *for ever*’, - luistert u maar: *A thing of beauty is a joy for ever*’, - de volzin beschrijft als het ware een fraai welvende boog, uitgebalanceerd over twee hoogtepunten, die aan weerskanten van het midden gelegen zijn. In ‘*A thing of beauty is a constant joy*’ gaat dit welvende, glooiende karakter verloren: er zit als het ware een knik in deze woordenreeks, en de aesthetische indruk is in zekere zin te vergelijken met die van een Renaissancistisch schilderij, in opzet symmetrisch gecomponeerd, maar waarvan één der beide hoofdfiguren niet in het midden blijkt te staan, maar helemaal aan de rand, alsof hij zó van het schilderij zal wegllopen.

Ten zesde. Op zichzelf is het beklemtoonde *joy* aan het einde van een versregel minder bevredigend dan het wegstervende *for ever*. In het algemeen n.l. vermijdt een dichter om het eindwoord, of de eindlettergreep, van zijn regels al te veel klemtoon te geven, en vooral vermijdt hij dit wanneer er gerijmd wordt, zoals in dit geval; over deze kwestie van het accentueren van het rijmwoord hoop ik u in een latere lezing nog een en ander mede te delen.

En dan nog ten zevende: de gunstiger voorwaarden voor het rijm, die het woord ‘ever’ schept, vergeleken met het woord ‘joy’. Op ‘ever’ rijmt ‘never’, een woord, dat zich al dadelijk aansluit bij de algemeen bespiegelende sfeer, waarin de eerste regel ons heeft binnengeleid, - een woord, dat zeer goed bruikbaar is, en dat Keats inderdaad ook gebruikt heeft (‘*A thing of beauty is a joy for ever, Its loveliness increases, it will never Pass into nothingness...*’ etc). Op ‘joy’ rijmen woorden als ‘boy’, ‘jongen’, en ‘toy’, ‘stuk speelgoed’, die, al zijn zij dan misschien niet helemaal onbruikbaar, toch veel minder gunstige perspectieven openen. Welk rijmwoord Keats in de eerste versie van het gedicht gebruikt heeft, is mij niet bekend.

Ik hoop u met deze puntsgewijze opsomming niet verveeld te hebben, mijne heren; maar u begrijpt van hoeveel belang het is

om zo uitvoerig mogelijk aan te geven *waarom* de bewering van Henri Bremond geen hout snijdt, en *waarom* in dit geval het onbenaderbare en onformuleerbare van het wezen der poëzie zich oplost in een veelheid van zuiver *technische* (of zo men wil, aesthetische, kunsttheoretische) overwegingen. Maar nu zit er aan deze kwestie nog iets anders vast. Wat ik zo juist uiteen heb gezet gold de ‘techniek’ van één versregel, - en dan nog maar van deze versregel onder één bepaald gezichtspunt beschouwd. Dergelijke beschouwingen, aan een geheel gedicht gewijd, met alle varianten en mogelijke verbeteringen erbij, zouden een heel boekdeel vullen; en alleen daarom reeds is het begrijpelijk, dat men datgene wat eigenlijk tot de techniek in haar ruimste betekenis behoort zoveel mogelijk aan het ‘wezen’ der poëzie endosseert, waarover men zich verder niet druk hoeft te maken, omdat het immers tóch mysterieus en onverklaarbaar is. In de praktijk der poëziecritiek is dit zelfs onvermijdelijk: iemand die een gedicht beoordeelt, doet dit in eerste instantie uitsluitend op zijn intuïtie, zijn ‘feeling’, - hij beoordeelt een gedicht vaak met één oogopslag, - zonder voor zijn lezers, of ook maar voor zichzelf, alle argumenten te gaan formuleren, waartoe deze intuïtieve zekerheid aanleiding zou kunnen geven. Maar daarom bestáán deze argumenten wel; en geeft men zich voldoende tijd en moeite, dan zal men ze ook altijd weten te vinden. Alleen moet er dan een bijzondere reden voor zijn, - zoals hier de bewering van Bremond over de versregel van Keats, - anders begint men er maar liever niet aan, en volstaat met de mededeling: ‘Ik weet, of voel, dat de ene regel mooier is dan de andere’, - en een dergelijke mededeling lijkt dan wel een beetje autoritair en dogmatisch, maar is dit eigenlijk toch niet, omdat men steeds bereid blijft haar desgewenst met zakelijke argumenten te staven en toe te lichten.

Aan afzonderlijke dichtregels is vaak zeer goed de schoonheid der poëzie te bestuderen, terwijl men daarbij tevens de beste kans heeft technische finesses op het spoor te komen. Het is een apart genoegen om dichtregels te citeren, - poëziecritici doen dit dan

ook met voorliefde in hun besprekingen, al weten zij heel goed, dat zij op deze wijze het gedicht uit zijn verband rukken. Een van de oorzaken hiervan is, dat er maar weinig verzen bestaan, die van het begin tot het eind even mooi zijn, en in iedere regel de absolute poëtische schoonheid belichamen; mij is zo'n gedicht tenminste niet bekend, al doen dichters als Rossetti, Verlaine of Leopold er hier en daar een goede gooi naar; en er zouden nog wel meer namen te noemen zijn, uit de moderne of uit de oudere dichtkunst. Bijna altijd zijn er zwakke plekken, inzinkingen, 'vulregels, 'stoplappen'. Iets dergelijks valt ook wel in een muziekstuk op te merken; maar hier stuit het isoleren, het 'citeren' van bepaalde passages op te veel praktische moeilijkheden, althans bij orkestmuziek; terwijl bovendien de formele gebondenheid, de mathematische eenheid in de muziek zó aanzienlijk veel groter is dan in de poëzie, dat men passages of motieven desnoods kan afzonderen voor instructieve doeleinden, maar nauwelijks om de integrale muzikale schoonheid aan het licht te brengen. Met een dichtregel, zoals die van Keats, is dit echter zeer goed mogelijk. Daarom zal ik nu - met het doel steeds om u met behulp der techniek enig denkbeeld te geven van het wezen der poëzie - nog enkele afzonderlijke versregels van bekende dichters citeren. We kunnen dan zien wat deze regels ons te zeggen hebben.

Allereerst een beroemde versregel, die wat bouw en toon betreft aan die van Keats verwant is, van een dichter bovendien die in sterke mate door Keats is beïnvloed: Herman Gorter. U kent het allen, dit citaat, dat bijna de waarde van een staande uitdrukking heeft verworven, deze beginregel uit de *Mei*: '*Een nieuwe lente en een nieuw geluid*'. U vindt hier dezelfde symmetrische indeling, dezelfde tedere, schroomvallige toon, dezelfde poëtische schoonheid, die met de soberste middelen is gerealiseerd.

Vervolgens de beginregel van een sonnet uit *Tusschenspelen*, de laatste bundel van Boutens: '*Niets als de dood om leven van te leeren*'. En nóg een regel uit deze bundel, of eigenlijk twee regels, die tezamen een volzin vormen: '*De late helle winterdageraad*'

waar geen verslapen aan is of ontkomen'. (Eveneens de aanhef van een sonnet).

Dan, van een heel ander soort dichter, een versregel die indertijd door niemand minder dan Nijhoff in een dagbladbespreking met ere genoemd is. De dichter is E. du Perron, het gedicht heet *Ter Uitnoodiging*, en de regel luidt, heel simpeltjes: *'Ik zend u dit sonnet met een tros druiven'*.

Een regel van Nijhoff zelf, de slotregel van *Florentijnsch Jongensportret* uit *Nieuwe Gedichten*: *'... en de oude vrouw hurkt bij het houtskoolvuur'*.

Dan A. Roland Holst, met de beginregel van *De Eenzelvige* uit *De wilde Kim*: *'Laat in een middag van het najaar en gebogen zit hij...'*

En tenslotte twee buitenlandse dichters, n.l. Baudelaire, met een beroemde regel (door Debussy als titel gebruikt voor een van zijn *Préludes*): *'Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir'*, - en Rilke met een citaat uit zijn onovertroffen *Neue Gedichte*: *'War in des Wagens Wendung dieser Schwung?'*

Alles bij elkaar dus een achttal proefjes uit de werkplaats van de dichter, - een kleine bloemlezing, die volmaakt toevallig tot stand gekomen is, omdat ik eenvoudig de dichtbundels heb doorgelezen, die ik hier tot mijn beschikking had.

Alvorens verder te gaan moet ik erop wijzen, dat beschouwingen, aanknopen bij dit kleine materiaal van afzonderlijke versregels, noodzakelijkerwijs geen rekening kunnen houden met het *rijm*, - voor het tot stand komen hiervan zijn nu eenmaal minstens twee versregels nodig. Nu is dit niet zo erg; want de functie van het rijm in de poëzie is iets minder belangrijk dan de leek zich doorgaans voorstelt, hetgeen niet alleen blijkt uit het vrij groot aantal rijmloze verzen dat in omloop is, maar ook uit het opmerkelijke feit, dat de dichters soms alles doen om het rijm aan het oor te onttrekken, te dempen, te verdoezelen; iets waar ik later nog op terug hoop te komen. Daarentegen komt een ander min of meer populair kenmerk der poëzie, t.w. het *metrum*, de

maat, volledig tot zijn recht in deze acht voorbeelden; waarmee intussen niet gezegd is, dat het metrum nu zoveel belangrijker is dan het rijm. Wat wél belangrijk is, in iedere poëzie, zowel in de meer gebonden als in de vrijere vormen, is *de verhouding tussen metrum en rythme*, - een uitermate moeilijk onderwerp, waaraan ik haast wel een heel uur zal moeten besteden, maar dat in dit stadium van onze gemeenschappelijke onderzoeken nog een met zeven zegelen gesloten boek is. Op het rijm en het metrum leg ik dus niet de nadruk.

Waar ik wél de nadruk op leg is iets wat al deze versregels, zonder uitzondering, met elkaar gemeen hebben, en dat men ook in andere versfragmenten, had ik ze geciteerd, zou hebben aangetroffen, n.l. dat er iets in uitgezegd is op een manier *die men bij een prozaschrijver nooit of bijna nooit zal aantreffen*. De prozaschrijver mag dan dezelfde woorden, hetzelfde woordmateriaal gebruiken als de dichter, hij doet het steeds *anders*, - of liever: de dichter doet het anders, want wij zijn nu eenmaal gewend, terecht of ten onrechte, om het proza als maatstaf te nemen. Dit *antiprozaïsche* karakter van de poëzie is een gewichtig aanknopingspunt, al speelt het ons voorlopig alleen maar een negatieve definitie in handen: het wezen der poëzie is daarin gelegen, dat poëzie geen proza is. Dat klinkt misschien als een dooddoener. Intussen moet u niet vergeten, dat een onderscheiding, of afbakening, als die tussen poëzie en proza, iets is waar andere kunsten niet op kunnen bogen, zodat men daar ook niet in de verleiding komt om de dooddoener te debiteren. Neem de muziek. In de wereld der klanken is geen grensgebied te vinden, dat tot de muziek in dezelfde verhouding staat als het proza tot de poëzie, - tenzij men de amusementsmuziek als het 'proza' der muziek zou willen beschouwen; maar dat is toch niet meer dan een vergelijking, en een vergelijking die bovendien niet helemaal opgaat. Het 'proza' in de klankenwereld wordt eigenlijk vertegenwoordigd door de 'geruisen', de 'natuurgeluiden', maar deze hebben nauwelijks artistieke, alleen 'practische' betekenis.

Welke zijn nu de verschillen tussen proza en poëzie? Rijm en metrum schakel ik voorlopig uit. Dan blijven over: verschillen in woordkeus, in woordformatie, in zinsbouw, en tenslotte in klank, - waarvan wij nu, telkens aan de hand van één van onze acht versregels, de nadere kenmerken zullen opsporen en tot één gemeenschappelijk gezichtspunt zullen trachten te herleiden.

Allereerst het citaat van Gorter: '*Een nieuwe lente en een nieuw geluid*'. Zou een prozaïst dit zo schrijven, wanneer hij dezelfde gedachte wilde uitdrukken? 'Een *nieuwe* lente' zou een prozaïst allicht wat overbodig voorkomen, - tenslotte is iedere lente nieuw, of niet nieuw, al naar men verkiest, - hij zou, wilde hij 'lente' van een adjectief voorzien, eerder schrijven: 'Een *mooie* lente', of 'een *jonge* lente' (hiermee op het allereerste begin van de lente doelend) of wat mij betreft 'een *zachte* lente'. Maar ook voor het geval dat hij beslist van een 'nieuwe' lente wil spreken, zal hij toch nooit ditzelfde woord 'nieuw' klakkeloos herhalen, zodra het 'geluid' aan de orde is. Een dergelijke herhaling vermijdt de doorsneeprozaïst, waar zij niet strikt noodzakelijk is; hij weet zich in het bezit van een te rijk vocabulaire om op herhalingen aangewezen te zijn; en hij zou dus b.v. schrijven: 'Een *nieuwe* lente en een *bekoorlijk* geluid: zo herinner ik mij die jongen, die 's avonds liep te fluiten...' - en dan de rest van het verhaal. Deze aanhef is voor proza ietwat gekunsteld; maar het kan er toch mee door; het is in ieder geval *proza*, het is geen poëzie meer. Daarmee is niet gezegd, dat in het proza geen herhalingen zouden kunnen voorkomen (ik denk nu in het bijzonder aan rhetorisch of deklamatorisch proza, of aan het bezield stuwende proza van D.H. Lawrence); maar waar deze herhalingen optreden, zonder door de zakelijke inhoud gerechtvaardigd te zijn, laat zich meestal een sterke toenadering tot het 'poëtische' signaleren, zodat het probleem zich niet meer geheel zuiver stelt. In de praktijk gaan poëzie en proza natuurlijk vloeiend in elkaar over; maar dit is nog geen reden om de *begrippen* niet streng van elkaar gescheiden te houden. Deed men dit niet, dan zou men

het probleem eenvoudig niet kunnen behandelen; en het heeft bijzonder weinig zin om bij alles wat men ter karakterisering van de poëzie of van het proza kan opsommen steeds met ‘uitzonderingen’ te komen aandragen. Het is voldoende te weten, dat deze uitzonderingen bestaan; men moet er zich niet blind op staren.

In het eerste citaat van Boutens: *‘Niets als de dood om leven van te leeren’*, treffen wij een dergelijke herhaling niet aan; maar wel is er iets anders dat deze regel met de beginregel van de *Mei* gemeen heeft, en dat is de pregnantie, de buitengewone *beknoptheid* van deze volzinnen, die eigenlijk niet eens behoorlijke volzinnen meer zijn, zo sterk besnoeid doen zij zich aan ons voor. Zelfs voor een aphorisme is de versregel van Boutens haast te beknopt, te sober, te laconiek. Nu bestaat er ongetwijfeld sober en laconiek proza, - ik hoef u alleen maar de naam van Hooft te noemen, en herinner u terloops, aan bepaalde modernistische procédés, waarin eveneens de normale zinsbouw ter wille van de beknoptheid geweld wordt aangedaan, - maar gewoonlijk gaat het in proza, dat die naam verdienen wil, toch anders toe dan hier. Een prozaïst, zelfs een schrijver van aphorismen, zou zich op zijn minst zo uitdrukken: *‘Niets is zo geschikt als de dood om het leven van te leren’*, - en dat zou dan onherroepelijk gevolgd moeten worden door een nadere uiteenzetting van wat met deze zeer summiere stelling eigenlijk bedoeld is. Zelfs een aphoristicus zou er wellicht toch nog één verklarende volzin aan toevoegen. Niet zo bij de dichter, niet zo bij Boutens: de versregels, die op deze beginregel volgen, houden er natuurlijk wel verband mee, maar in wezen blijft de eerste regel toch geheel op zichzelf staan. Tenslotte dien ik er nog op te wijzen, dat het verschil tussen de versregel en het tot proza aangelengde aphorisme *technisch* bepaald wordt door het metrum, dat in het eerste geval in acht genomen moet worden. Dit is echter lang niet altijd de oorzaak. Er bestaan geconcentreerde versregels te over, aan het tot stand komen waarvan het metrum geen nawijsbaar aandeel heeft gehad.

Vervolgens het tweede citaat van Boutens: *‘De late helle winterdageraad Waar geen verslapen aan is of ontkomen’*. Wat is het bijzondere van deze versregels? Wanneer de dichter zich bepaald had tot ‘ontkomen’, en geschreven had: *‘De late helle winterdageraad waar geen ontkomen aan is’*, hadden we dit desnoods nog wel als proza geaccepteerd; maar het invoegen van ‘verslapen’ in dezelfde zinsconstructie werpt al onze noties van normaal proza omver. Ook hier weer een streven naar beknoptheid, naar concentratie, nu niet door woorden weg te laten, maar door woorden in te voegen op een ongebruikelijke wijze, door de woorden op een nieuwe en opvallende wijze te rangschikken.

De versregel van Du Perron: *‘Ik zend u dit sonnet met een tros druiven’*, zou, zo op het oog, heel goed in een brief kunnen staan. Maar dan toch van een briefschrijver afkomstig, die zich bijzonder sierlijk en pregnant, bijzonder ‘poëtisch’ uitdrukt! De meeste correspondenten zouden de voorkeur geven aan een iets nuchterder en iets omslachtiger formulering, b.v. ‘Ik zend u dit sonnet, en voeg er een tros druiven aan toe’, of: ‘... en stuur u met dezelfde post een tros druiven’. De combinatie ‘sonnet met een tros druiven’ heeft iets ongewoons, doet ons de oren spitsen; het is een half hoofse half humoristische aankondiging, waarvan de toon iets duidelijk speels heeft, - een spelen met de taal, een spelen met de woorden.

In de regel van Nijhoff: *‘... en de oude vrouw hurkt bij het houtskoolvuur’*, stuiten we, vooral wanneer we deze regel in het versverband lezen, op iets wat in proza vrijwel zinloos zou zijn, behalve dan wanneer het toevallig om een houtskoolvuur gíng, hetgeen in het gedicht echter niet het geval is. Voor de uitbeelding van de Florentijnse jongen met zijn attributen had dit vuur, waarop de oude vrouw zijn eten kookt, even goed een houtvuur, of een vuur van dorre bladeren kunnen zijn. Maar de dichter staat erop, dat het een houtskoolvuur is! Hier dus het omgekeerde van het procédé der concentratie: het vers wordt opgesierd, wordt rijker, concreter, beeldender gemaakt, door iets wat eigenlijk overbodig is.

In de versregel van A. Roland Holst treffen we weer iets anders aan. Een prozaïst, die zou schrijven: '*Laat in een middag van het najaar en gebogen zit hij*', zou onmiddellijk door gewetenswroeging worden beslopen en zich haasten om de woorden weer op hun gebruikelijke plaats te zetten: '*Laat in een najaarsmiddag zit hij gebogen*'. Wat de dichter hier (evenals in het citaat van Boutens) deed is niets anders dan de woorden op een voor de prozaïst ontoelaatbare wijze door elkaar gooien; waarmee in de eerste plaats natuurlijk aan de eisen van het metrum (en van het rijm) voldaan wordt, maar waarmee tevens een zeker 'poëtisch' effect is bereikt, dat hier de hoofdzaak is.

In de versregel van Baudelaire: '*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*', treden wij, meer dan bij een van de andere voorbeelden, rechtstreeks in contact met de typisch dichterlijke sfeer, die zich niet alleen door de verschillen in *woordgebruik* van het prozaklimaat onderscheidt, maar vooral door de verschillen in *inhoud*. Letterlijk staat hier: 'De geluiden en de geuren draaien (of wentelen) in de avondlucht'. Een rechtgeaard prozaïst zou dit nooit schrijven, omdat hij maar al te goed weet, dat geluiden en geuren niet *kunnen* draaien, of wentelen. De dichter weet dit ook wel; maar toch schrijft hij deze onjuistheid neer, die voor hem geen onjuistheid is, maar een hogere juistheid. Nu moet u vooral niet gaan denken, dat de dichter voor zichzelf de geluiden en de geuren wel degelijk heeft zien draaien. Dit is al evenmin het geval als dat de kubistische schilder de wereld als een verzameling vierkantjes ziet, of de pointillist als een gewemel van lichtgevende punten. Dit laatste wordt wel eens beweerd, met het doel om de welwillende buitenstaander voor deze op de spits gedreven kunstvormen te winnen; maar de kubist en de pointillist zijn in het dagelijks leven mensen als u en ik, die heus geen vierkanten of punten zien waar ze niet te zien zijn. En hetzelfde laat zich zeggen van de dichter, die 'onjuistheden' te pas brengt. Wat heeft Baudelaire willen doen? Hij heeft niets anders willen doen (op zijn minst onbewust) dan de *impressie* weer te geven van

het vluchtige, grillige komen en gaan der geluiden en geuren in de avondlucht, zoals wij allen dat kennen en ons zonder moeite kunnen voorstellen. Tot dat doel *vergelijkt* hij de beweging, die aan dit komen en gaan ten grondslag ligt, met een *draai*beweging, daarmee deze beweging door vereenvoudiging begrijpelijk en overzichtelijk makend. Wat dus op het eerste gezicht onjuist leek, blijkt, in het kader van de poëtische beeldspraak, de poëtische vergelijking of metafoor, wel degelijk op zakelijke gronden te berusten, en minder ver van de realiteit af te staan dan wij aanvankelijk meenden. Alleen is deze realiteit niet die van de geluiden en geuren zélve, doch van de indruk die zij op ons maken; maar dat is tenslotte even goed een realiteit - een realiteit van psychische aard - als de z.g. objectieve werkelijkheid buiten ons. In proza, vooral in kunstproza, komen dergelijke vergelijkingen ook wel voor; maar zij zijn daar van minder essentiële belang en doen veelal aan als een vreemd element, dat eigenlijk aan de dichtkunst ontleend is.

Eindelijk dan nog de versregel van Rilke: '*War in des Wagens Wendung dieser Schwung?*'. Al weer zeer kort en bondig uitgedrukt, zoals een prozaïst dat niet zo gemakkelijk doen zou. Waarvoor ik uw aandacht vraag is echter niet de beknoptheid van deze regel, ook niet de impressie van de plotseling zwenkende wagen, die door deze beknoptheid op zeer gelukkige wijze wordt ondersteund, maar de *klank*. Deze klank is opvallend doordat drie van de vier belangrijkste woorden met de letter *w* beginnen, terwijl het vierde deze *w* óók nog eens bevat: '*War in des Wagens Wendung dieser Schwung?*' Dit fenomeen, dat men *alliteratie* of *stafrijm* pleegt te noemen, is één van de vele mogelijkheden om aan het gedicht een acustische rijkdom te verschaffen, 'klankschoonheid' te verlenen, die in het proza veelal ontbreekt. Daarmee is intussen niet gezegd, dat deze rijkdom nu ook kenmerkend is voor ieder gedicht. Maar zodra dit verschijnsel optreedt, hebben wij ook de hand gelegd op een kardinaal verschil tussen poëzie en proza.

Het wordt nu tijd, mijne heren, om de resultaten van ons onderzoek samen te vatten. We hebben gezien, dat de poëzie zich o.a. op de volgende punten van het proza onderscheidt: een grotere *concentratie* in de zinsbouw, en daarnaast een grotere *rijkdom* van schijnbaar overbodige beelden; *herhaling* van bepaalde woorden; een andere *rangschikking* der woorden dan in het proza gebruikelijk is; het optreden van *vergelijkingen*, die letterlijk genomen onjuist zijn, maar die tot de levendigheid der impressie bijdragen; en tenslotte de *klank* van het vers, waaronder tevens het rijm, en in zekere zin ook het metrum valt. Rijm en metrum, waarover ik hier, zoals gezegd, nog niet uitweiden kan, zijn trouwens ook onder het gezichtspunt van de herhaling (en van de concentratie) te beschouwen, evenals de alliteratie en de daaraan verwante klankverschijnselen.

Al deze kenmerken, die zonder uitzondering van technische aard zijn, zijn niet in die zin voor de poëzie karakteristiek, dat zij nu ook in ieder vers alle tezamen in dezelfde mate moeten voorkomen, - zo kennen wij verzen van geringe klankontwikkeling, verzen die arm zijn aan beeldspraak en aan de directe constatering de voorkeur geven, en zo meer, - maar wel in die zin dat één of meer ervan steeds aanwezig moeten zijn. Ontbreken er te veel, dan springen de andere in de bres, zoals bij een levend organisme een bepaald orgaan de functie overneemt van een ander orgaan, dat door ziekte buiten werking is gesteld. Zo zien wij b.v. in het 'vers libre', d.i. een versvorm zonder rijm en metrum en zonder prosodische regelmaat (d.i. regelmaat in de versbouw), veelal een rijkere beeldvorming, een veelvuldiger toepassing van het herhalingsprincipe en een grotere rhythmische bewogenheid aan de dag treden: het verlies wordt zodoende gecompenseerd door winst aan de andere kant.

Zoekt men nu naar een algemeen begrip, dat deze kenmerken zo goed mogelijk samenvat, dan stuit men in eerste instantie steeds weer op de tegenstelling tot het proza, waarvan reeds herhaaldelijk gewag werd gemaakt. De dichter doet alles met zijn woorden om het

proza te ontlopen. Ten aanzien van het proza is het gedicht iets bijzonders, een ‘abnormaliteit’, een onderbreking, - een bijzonder moment in de voortvloeiende bewustzijnsstroom of in de stroom van gebeurtenissen, die door het proza op de voet worden gevolgd. Het gedicht isoleert zich als het ware uit de sfeer van het proza; het geeft een stilstand te zien, een zwevende stilstand, - om een formule van Albert Verwey in een iets ander verband te gebruiken, - daar waar het proza voortstroomt, voortkabbelt, en nooit stilstaat, maar daarnaast ook nooit zweeft. De poëzie is een verticaal, het proza een horizontaal phenomeen. Zoals gezegd: in de praktijk is de tegenstelling tussen proza en poëzie niet zó scherp als ik het hier doe voorkomen; we hebben poëtisch proza, we hebben prozaïsche gedichten, die daarom nog niet altijd slechte gedichten hoeven te zijn; het epos is eigenlijk al een overgangsvorm naar het proza, het ‘vers libre’ is dit weer op een andere wijze, - maar zolang het erom gaat het wezen der dichtkunst langs de weg der techniek te benaderen, zal men toch steeds aan het anti-prozaïsche karakter ervan moeten vasthouden.

Ik wil nu een volgende stap doen, en aan deze *negatieve* definitie der poëzie een positieve inhoud trachten te verschaffen. Een sleutel hiertoe wordt geleverd door wat ik bij wijze van beeldspraak, schijnbaar terloops, omtrent het wezen der poëzie opmerkte. Ik zei, dat de poëzie zich ten aanzien van het proza *isoleert*. Dit ‘isoleren’ doet ons onmiddellijk denken aan het *concentrerende* karakter van zoveel gedichten, aan het beknopte en pregnante - bij alle bloemrijkheid soms - van zoveel poëtische wendingen. Maar er is meer. Ook het zeer belangrijke kenmerk der *herhaling* kunnen wij tot een algemene tendenz tot concentratie terugbrengen, in zoverre de herhaling, schijnbaar tot omslachtigheid leidend, het meest voor de hand liggende hulpmiddel is om ons iets in te prenten, om aan iets een sterke nadruk, een accent van geladenheid te verlenen. Analoge opmerkingen zouden te maken zijn aangaande de poëtische beeldspraak, de vergelijking, de metafoor; aangaande het metrum en het rijm en de overige acustische ele-

menten; en tenslotte aangaande de afwijkende rangschikking der woorden, ook waar deze niet tot een inkorting van de volzin aanleiding geven. Over al deze punten kan ik hier niet uitweiden; hiermee zou ik de grenzen van een lezing al te zeer overschrijden. Voor het ogenblik ben ik er al tevreden mee, wanneer ik voor u aannemelijk kan maken, dat van de boven gevonden kenmerken enkel en alleen de concentratie kansen biedt op een algemene begripssamenvatting, die het wezen der poëzie vermogen te benaderen. De poëzie *concentreert*, concentreert op een klein bestek, de poëzie laadt de taal met nieuwe en ongekennde potenties; en deze geladenheid doet zich onder een tweeledig aspect aan ons voor, al naar gelang wij de poëzie zelve in het oog vatten, of datgene waarvan de poëzie zich onderscheidt en waartegenover zij zich afbakt: het proza. In het tweede geval spreken wij van *isolatie*; waarmee wij niet alleen bedoelen, dat poëzie geen proza is, - hetgeen ons niet veel verder zou brengen, want proza is geen poëzie en 'isoleert' zich dus eveneens! - maar vooral, dat de samentrekking van alle krachten, waaraan het gedicht zijn betekenis ontleent, zich tegen een verbreken der isolatie actief verzet: een *weerbare* isolatie dus, een isolatie die er haar redenen voor heeft om isolatie te blijven, en over de middelen beschikt om dit te verwezenlijken.

Er zijn nog enkele argumenten naar voren te brengen, die voor dit concentrerende subs. isolerende karakter der poëzie in sterke mate pleiten. Allereerst vestig ik de aandacht op de grote rol, die het *zintuigelijke* in de dichtkunst speelt. Door de metrische regelmaat en de klankrijkdom nadert de poëzie tot de muziek, - door het op de voorgrond treden van aanschouwelijke beelden, van concrete, plastische détails, die voor de gedachtengang als zodanig niet strikt noodzakelijk zijn (denk aan het 'houtschoolvuur' in het sonnet van Nijhoff) zoekt de poëzie als het ware aansluiting bij de beeldende kunst. Dit kunnen we ook zo uitdrukken, dat in de poëzie, veel meer dan in het proza, de verschillende zintuigelijke gebieden elkaar in één enkel knooppunt ontmoeten. De poëzie

concentreert niet alleen de woorden, maar tevens de zintuigelijke gebieden, en de diverse kunsten, die aan die gebieden gebonden zijn. De poëtische vergelijking, die vaak een synthese levert van verschillende zintuigelijke indrukken, wijst trouwens in de zelfde richting. Voeg hier nog aan toe, dat het gedicht ook in die meer oppervlakkige betekenis ‘concentreert’, dat het gewoonlijk veel en veel korter is dan een stuk proza; dat door een gedicht onze aandacht veel meer ‘geconcentreerd’ wordt, veel meer een beroep wordt gedaan op een intensief en gelijktijdig functioneren van al onze psychische vermogens; en tenslotte dat een gedicht de gunstigst denkbare illustratie vormt van de beroemde ‘eenheid der tegendelen’, - en ik geloof wel, dat wij gerechtigd zijn om het begrip ‘concentratie’ bij onze verdere beschouwingen over het wezen der poëzie als leidraad te nemen.

Over die ‘eenheid der tegendelen’ zou ik nog het een en ander willen opmerken. Het zal u wel reeds opgevallen zijn hoeveel tegenstrijdigheden er onder de door mij opgesomde poëtisch-technische kenmerken voorkwamen. Tegenover beknoptheid stelde ik bloemrijkheid, tegenover de klank het beeld, tegenover logische onjuistheden een hogere, als u wilt ‘metalogische’ juistheid. Bijzonder duidelijk wordt dit alles, wanneer wij bepaalde, min of meer populaire eigenschappen der poëzie in het oog vatten, en nagaan in hoeverre die door hun tegendeel gecompliceerd worden. Poëzie, zo wil het de traditionele voorstelling van zaken, is vager, vervloeiender, verdroomder, fluisterender dan proza. Dit is volkomen waar. Maar het tegenovergestelde is óók waar: de poëzie strakker, stelliger, bondiger, geslotener, ja zelfs zakelijker dan het proza! Nu moet u niet met de tegenwerping aankomen, dat ik hier verschillende poëziegenres op het oog heb: het meer lyrische en het meer constaterende of het beeldende genre. Wij vinden deze onderling tegenstrijdige eigenschappen vaak in één en hetzelfde gedicht, in één en dezelfde versregel; en de grootste dromers onder de dichters - een Rilke, een Leopold, een A. Roland Holst, een Achterberg - zijn vaak de meest exacte vorm-

gevers, de meest rusteloze zoekers naar het precieze woord, de feilloos afgewogen structuur, het met mathematische zekerheid treffende beeld, de apodictisch uitgesproken gedachte, - zij zijn vaak de grootste werkers, de grootste zwoegers, en zij schrijven vaak de moeilijkste poëzie. Soortgelijke beschouwingen zouden te leveren zijn aangaande andere begripstegenstellingen, zoals *vrijheid* en *gebondenheid*, *concrete* uitbeelding en *abstractie*, *verbijzondering* en *veralgemening*, *emotionele* geladenheid en *verstandelijke* constructie, *inspiratie* en *berekening*, *musische bezieling* en *beeldende* pregnantie, enz. enz. Steeds geldt datgene wat men over de verschillen tussen proza en poëzie te berde zou willen brengen slechts voorwaardelijk in die zin, dat ook het omgekeerde geldt. Steeds steekt de poëzie aan weerskanten buiten het proza uit; steeds is er een 'plus' en een 'minus' ten opzichte van het proza; en steeds, en altijd weer opnieuw, is het de poëzie zelve, die dit 'plus' en dit 'minus', deze tegendelen, deze onderling uit elkaar gerukte kenmerken, weer bij elkaar brengt, samenvat, *concentreert* tot een grandioze eenheid.

Nu is wellicht de vraag reeds bij u gerezen: *waarom* toch gaat de dichter aldus te werk? Waarom doet hij al het mogelijke om het proza te ontlopen, en waarom kiest hij daarbij de weg van concentratie en isolatie, en niet een andere weg? Ik geef toe, dat het mij bijzonder moeilijk, zo niet onmogelijk zou vallen om zulk een andere weg te noemen; ik wil zelfs graag aannemen, dat zulk een weg niet bestaat; maar dat lost het probleem van de *psychische instelling* van de dichter nog niet op. Voor ons is zeer zeker de mentaliteit van belang waaraan de poëzie haar bestaan te danken heeft, de innerlijke aandrift, die zich objectiveert in de poëtische vormen. Tot zekere hoogte kunnen deze geesteshouding en deze aandrift gelijkgesteld worden aan die van de scheppende kunstenaar in het algemeen; maar er zijn toch enkele karakteristieke verschillen, die ik u het best verduidelijken kan door u eraan te herinneren, dat ook de prozaschrijver een scheppend kunstenaar kan zijn. Wij mogen dus niet zeggen: de mentaliteit van de dichter

is identiek aan die van de scheppende kunstenaar in het algemeen, met als toegevoegde bijzonderheid, dat hij zich niet in klanken, kleuren of lijnen uitdrukt, maar in woorden. Want ook de prozaïst drukt zich in woorden uit, en grotendeels in dezelfde woorden als de dichter.

Maar laten wij een ogenblik de psycholoog aan het woord. De psycholoog - voorzover hij zich voor deze zaken interesseert - zal geen moeite hebben om in het poëtische denken en voelen een *primitief* stadium in de ontwikkeling van de menselijke geest te herkennen, een stadium, waarin het psychische beleven zich meer naar het gevoel, de bezieling, de intuïtie richt dan naar het intellect, meer naar de concrete aanschouwelijkheid dan naar de verstandelijke abstractie, meer naar het symbool dan naar het logische begrip. Men spreekt wel eens van 'prelogische' denkvormen in dit verband, daarmee te kennen gevend, dat dit stadium vóór dat van het logische denken komt, zowel in de ontwikkeling der mensheid als in die van het afzonderlijk individu. M.i. kan men beter spreken van het *mythische denken*, of het magisch-symbolische denken, of het intuïtief-aanschouwelijke denken, of een dergelijke term; want het woord 'prelogisch' veronderstelt, dat deze vorm van denken dan ook verdwijnt, zodra het logische denken tot volledige ontplooiing is gekomen, hetgeen echter allerm minst het geval is. Daar komt nog dit bij, dat de term 'prelogisch' met een zeker waardeaccent is belast, - evenals trouwens 'primitief' en aanverwante termen, - waardoor men er gemakkelijk toe kan komen om de hier bedoelde denkvormen als minderwaardig te beschouwen, als iets dat in de loop der ontwikkeling overwonnen moet worden, iets dat men alleen nog maar bij kinderen en primitieve volkeren aantreft. En dit mag dan in het algemeen al onjuist zijn, zodra wij de oorsprong der poëzie met deze denkvormen in verband willen brengen, kunnen wij een dergelijk denigrerend oordeel onmogelijk aanvaarden. Zowel het religieuze denken - dat overigens een te gecompliceerd fenomeen is om in enkele woorden af te doen - als de astrologie, de magie, de chiromancie,

zijn veelal niet iets dat op de duur ‘overwonnen’ wordt, integendeel, zij vormen een blijvend, zij het in menig opzicht ook twijfelachtig bezit der mensheid. Twijfelachtig, want het valt niet te ontkennen, dat er onder de z.g. ‘occulte’ practijken veel ongefundeerd bijgeloof schuilt. Dit neemt echter niet weg, dat de psychische houding, de psychische *structuur*, die eraan ten grondslag ligt, als een zelfstandige verschijningsvorm van de menselijke geest volledig recht van bestaan heeft naast en tegenover het z.g. wetenschappelijke denken, dat zo vaak, maar geheel ten onrechte, met het denken ‘überhaupt’ wordt gelijkgesteld.

Maar zelfs wanneer wij het mythische denken van ieder negatief waardeaccent ontdoen, dan nog verzet er zich veel tegen om de poëzie nu maar klakkeloos op één lijn te stellen met astrologie en magie en dergelijke zaken, en dan te menen, dat men iets van het wezen der poëzie *verklaard* heeft. De verleiding is anders wel groot: aan de ene kant het proza, dat het logisch exacte, nuchtere denken vertegenwoordigt; aan de andere kant de poëzie, met haar beelden en symbolen, haar droomsfeer en haar gevoelsgeladenheid, haar ‘onlogische’ ontsporingen en ‘onbegrijpelijke’ woorden klankcombinaties, als iets dat tot dat nuchtere, logische denken in tegenstelling staat. Maar zo eenvoudig en schematisch zijn de verhoudingen niet. We hebben immers gezien, dat in sommige opzichten de poëzie nog veel exacter, wetmatiger, strenger geordend is dan het proza, terwijl ook de ‘logica’ in de poëzie allerm minst ontbreekt, - de poëzie heeft als het ware haar eigen logica, die zich achter de woorden om voltrekt, die van de woorden gebruik maakt als suggestiemogelijkheden of sfeerverwekkers, maar in die woorden niet uitdrukkelijk hoeft te zijn neergelegd. Indien wij al mogen zeggen, dat poëzie primitiever is dan proza, - en veel wijst erop, dat dit inderdaad het geval is, vooral wanneer wij die gedichten als maatstaf nemen, welke op één lijn zijn te stellen met toverformules, magische spreuken, of ook met kinderrijmpjes, aftelversjes, en dgl., - dan moet hier onmiddellijk aan toegevoegd worden, dat ook het omgekeerde te verdedigen is: de poëzie

geraffineerder, rijker geschakeerd, bedwongener, zich minder rechtstreeks in de emoties uitlevend, meer een product van *overcultuur* dan het proza. Als steeds neemt ook in dít opzicht het proza een middenpositie in, terwijl de poëzie de uitersten vertegenwoordigt, die zij in zichzelf samenvat en tot synthese tracht te brengen. We kunnen het nog anders uitdrukken: *de poëzie is tegelijk jonger en ouder dan het proza*.

Deze formulering brengt ons op de gedachte, of er zich in de biologie wellicht verschijnselen voordoen, die hiermee in parallel te brengen zijn. Inderdaad is dit het geval: in de *kiemcel* hebben wij een onderdeel van het levende organisme voor ons, dat eveneens deze twee tegenstrijdige kenmerken in zich verenigt. Enerzijds is de kiemcel, waaruit het gehele lichaam zich zal (of althans kan) ontwikkelen, karakteristiek voor de eerste stadia van de groei, dus van de jeugd van het organisme; anderzijds echter is de kiemcel, doordat zij deel heeft aan de continuïteit van het voorouderlijke protoplasma, het oudste wat zich denken laat. En deze tegenstrijdigheid uit zich dan weer - evenals in de poëzie - in allerlei andere onderling contrasterende kenmerken, zodra wij de structuur van de kiemcel gaan vergelijken met die van het meercellige organisme. De kiemcel is tegelijk armer en rijker dan dit organisme, - armer aan stof, rijker aan ongerealiseerde mogelijkheden, - tegelijk eenvoudiger en gecompliceerder van vorm en structuur, - eenvoudiger in zover één cel eenvoudiger is dan een miljoen cellen, gecompliceerder wat betreft de ultramicroscopische bouw van de celbestanddelen, die wel is waar niet het gehele latere organisme 'in kiem' in zich bevatten, maar die toch op een of andere wijze van de groei- en ontwikkelingsmogelijkheden de anatomische weerspiegeling moeten zijn.

Maar dit is nog niet alles. Door de poëzie met een kiemcel, het proza met een volwassen meercellig organisme te vergelijken geven wij ons niet alleen rekenschap van de eenheid der tegendelen, welke die bepaalde spanning opwekt, waaraan wij poëzie reeds 'op het gevoel' plegen te herkennen, maar ook van het concen-

trerende of isolerende karakter der poëzie. Evenals de kiemcel, dat kleine, met vitaliteit geladen eilandje, dat zich in de zee van de biologische chaos weet te handhaven, bevat een gedicht als het ware *alles* in zich, op het kleinste bestek verenigd en tegen elkaar uitgespeeld. Er bestaan van die gedichten, zo feilloos afgerond en in zichzelf besloten, dat zij de illusie wekken, - want meer dan een illusie is dit natuurlijk niet, - dat zij het heelal als in een magische spiegel weerkaatsen, zo al niet de werkelijkheid van het heelal, dan toch de mogelijkheden en potenties, die tot dit heelal zouden kunnen uitgroeien. In het proza zijn deze mogelijkheden dan tot werkelijkheid geworden, maar tevens van hun contrasterende spanning beroofd. De mogelijkheden tot verwoording, die in een gedicht als in een gezin bij elkaar wonen, in de innigste denkbare wisselwerking, ontplooiën zich in het proza, gaan erop uit om de wereld te bevolken, stichten nieuwe gezinnen, vormen stammen en staten, - zonder evenwel ooit die vitale eenheid en totaliteit terug te vinden, waaruit zij oorspronkelijk voortgekomen zijn. Hieruit volgt, - en het wordt door de feiten bevestigd, - dat de volgorde van poëzie en proza ééNZIJdig gericht is: een gedicht heeft op zijn minst steeds de *neiging* om in proza uiteen te vloeien, zich met proza aan te vullen, of b.v. in de vorm van een 'prozaparafrase' begrijpelijker en overzichtelijker te worden (hetgeen, terloops gezegd, een nieuw licht werpt op de hermetische afgeslotenheid van de poëzie ten opzichte van het proza: de poëzie heeft deze afsluiting *nodig!*) De omgekeerde weg - die van proza naar poëzie - wordt níet zo gemakkelijk bewandeld...

Mijne Heren. Ik ben mij ervan bewust, dat deze uiteenzettingen, die tenslotte toch nog op een definitie der poëzie - van het wezen der poëzie - zijn uitgelopen, allerm minst het laatste woord over dit onderwerp behelzen. Reeds dat mijn definitie in de vorm van een vergelijking gegeven werd, - van een 'poëtische' vergelijking, zo u wilt, al is een kiemcel nu niet zo héél erg poëtisch, - stempelt mijn poging tot iets voorlopigs en gebrekkigs, iets waar kunstphilosofen minachtend op neer moeten zien, omdat

ik de moeizame weg van de begripsarbeid op een gegeven ogenblik verlaten heb om met de zwierige en misleidende beeldspraak te gaan heulen, en waar de belangstellende, maar door een robuuste nuchterheid bezielde leek geen raad mee weet, omdat hij er maar al te zeer van doordrongen is, dat een gedicht geen kiemcel *is*, en er ook niet op lijkt. Maar een dergelijke gebrekkige definitie is toch altijd beter dan helemaal geen definitie, of dan een vage definitie, waaraan niemand houvast heeft, - zelfs niet voldoende houvast om haar... af te kunnen wijzen, - en al wil ik tegenover mijn pogingen gaarne alle vereiste bescheidenheid in acht nemen, daarnaast dien ik toch uitdrukkelijk vast te stellen, dat de pogingen van anderen in het allergunstigste geval nu niet zo héél veel gelukkiger zijn. Ik zwijg nu over auteurs die, voorgevende de poëzie te definiëren, in werkelijkheid niets anders doen dan een poëtische geesteshouding omschrijven, die even goed in proza, muziekcomposities, schilderijen, beeldhouwwerken, choreografieën of liefdesavonturen tot uiting zou kunnen komen. Voor dezulken is Byron een dichter, niet omdat hij verzen schreef, maar omdat hij een demonische natuur was. Om een voorbeeld van een iets zakelijker behandeling van dit onderwerp te geven, zou ik u de volgende definitie willen voorleggen, van de hand van een tijdgenoot. Deze dichter en criticus schreef ongeveer het volgende (ik citeer uit het hoofd): ‘Poëzie is de kunst om de woorden in de stroom der ontroering te werpen, waaruit zij schoner en glanzender dan voorheen weer bovenkomen’. Dit klinkt verleidelijk genoeg; en ik zeg ook helemaal niet, dat een dergelijke formulering ons geen stap verder kan brengen; maar wie belet mij om deze definitie voor het *proza* te reserveren en mij dan te verbeelden, dat ik *déze* literaire kunstvorm in zijn diepste wezen doorgrond heb? Dit is het juist waarin de meeste omschrijvingen te kort schieten: dat zij zich het principiële *verschil* met het proza niet steeds voor ogen houden, en van dit verschil rekenschap afleggen op een wijze, die alle verwarring buitensluit. ‘Woorden werpen in de stroom der ontroering’, doet de scheppende proza-

schrijver dit soms niet? En als zijn woorden uit deze stroom niet ‘schoner en glanzender dan voorheen’ bovenkomen, kan hij met zijn proza wel inpakken.

Bovendien heeft een vergelijking als die tussen poëzie en kiemcel, proza en meercellig organisme, nog dit onschatbare voordeel, dat zij stimulerend kan werken op onze vindingrijkheid. Een ‘wetenschappelijke’, filosofisch onaantastbare definitie, - die trouwens ten aanzien van de poëzie even onmogelijk is als ten aanzien van alle andere fundamentele levensverschijnselen: probeert u maar eens de liefde te definiëren, of het leven, of de schoonheid, of de vrouw! - een zogenaamde wetenschappelijke definitie dus zet onze verbeelding stop: wij zoeken niet meer, omdat wij gevonden menen te hebben. Onze kiemcelvergelijking daarentegen vuurt onze verbeelding aan. Eén voorbeeld slechts. In de kiemcel verenigen zich, zoals wij zagen, de kenmerken *isolatie*, of eenzaamheid, en *jeugd*, of vitaliteit. Nu is deze combinatie ook voor de mentaliteit van de dichter uitermate kenschetsend; waarbij ik u alleen maar hoeft te herinneren aan het veelvuldig optreden van het dichterschap tijdens de puberteit, - om later vaak spoorloos te verdwijnen. En de puberteit wordt immers juist gekenmerkt door een innerlijke eenzaamheid, die zich voegen gaat bij een reeds aanwezige jeugdigheid en een tijdelijk verhevigde vitaliteit: de jonge mens, die zich ten gevolge van geestelijke spanningen geïsoleerd voelt van zijn medemensen en dan gaat dichten om deze isolatie eensdeels te doorbreken, anderdeels te handhaven. Dit verband nu tussen puberteit en dichterschap, dat wij allemaal wel kenden, wordt pas door een vergelijking als de hier gebezigde, ik wil niet zeggen begrijpelijk gemaakt, maar wel tot een algemeen principe herleid, van waaruit men, zonder in abstracties te blijven steken, steeds weer tot de wereld der verschijningen kan terugkeren.

De poëzie een kiemcel, - een ‘glanzende’ kiemcel, - de poëzie het stadium van eeuwige jeugd in de ontwikkeling van de menselijke geest, - een jeugd zo eeuwig, dat zij op paradoxale

wijze de ouderdom mede omvat en in zich opneemt: hoe langer ik er over nadenk, des te meer raak ik ervan overtuigd de oplossing van het raadsel der poëzie in deze richting te moeten zoeken. De bezieling, het enthousiasme, de Platonische ‘mania’, zoals die over de jeugdige mens en de jeugdig *gebleven* mens vaardig kunnen worden, - de mens die zijn jeugd vergeten heeft en verloochent, zullen zij onverbiddelijk voorbijgaan, - leiden, mits zij de vorm vinden, die hun élan opvangt, rechtstreeks tot het scheppen van poëzie. In het dichterschap kan zich deze bezieling meer metaphysisch uitleven, meer aesthetisch, meer psychologisch; maar nooit zal men missen dat eigenaardige accent van vervoering en belofte, dat ook de jeugd in haar edelste gestalten eigen is: iets wat komen gaat, iets wat er nog niet is, iets dat misschien spoedig weer tot het verleden zal behoren. En deze vluchtigheid en vergankelijkheid is tegelijk zeldzaamheid, en aan deze zeldzaamheid ontleent de poëzie haar waarde.

Deze lezing is de eerste geweest van een serie, waarin ik u een overzicht denk te geven van verschillende poëzietechnische problemen, in de uitgebreidste zin des woords. Achtereenvolgens zal ik met u behandelen: *Rhythme en metrum*, *Het rijm*, *De klank van het gedicht* (afgezien van het rijm), *De verschillende versvormen*, *Het dichterlijke beeld*, *De gedachte in het gedicht*, en *Het schrijven van verzen*.

II Rhythme en metrum

Mijne Heren. De verhouding tussen rythme en metrum is, zoals ik de vorige maal reeds heb aangestipt, een van de moeilijkste en ingewikkeldste problemen, die de dichtkunst oplevert. Niet zozeer omdat dit probleem een beroep doet op onze al of niet verwaarloosde mathematische talenten, - want de hier toegepaste mathematica is kinderlijk eenvoudig, - of omdat het een sterk ontwikkeld muzikaal maatgevoel vooronderstelt; maar omdat een juist inzicht in de verhouding tussen rythme en metrum door velerlei misverstanden bedreigd wordt. Om één hiervan al dadelijk te noemen: vaak kan men horen beweren, dat het *rhythme* het voor de poëzie meest karakteristieke kenmerk is; ja, voor sommige theoretici gaat het ‘wezen’ der poëzie vrijwel geheel in het rythme op. Daarbij vergeet men echter, dat ook het proza een rhythmisch phenomeen is; en ook al vergeet men dit niet, dan blijft men veelal toch in gebreke om de verschillen tussen beide soorten rythme, het poëzierhythme en het prozarhythme, nader aan te geven. Inderdaad wordt iedere uiting in proza, van een brief in keukenmeidstijl af tot een bladzijde van Arthur van Schendel toe, gekenmerkt door een rhythmische afwisseling van woordaccenten. Deze rhythmische afwisseling - de afwisseling

van sterk en zwak beklemtoonde lettergrepen - is in eerste instantie niets anders dan wat men bij vrijwel ieder verschijnsel opmerkt dat zich in de tijd afspeelt. Bekende voorbeelden hiervan zijn de rhythmisch verlopende levensverschijnselen, zoals de hartslag, de ademhaling, waken en slapen, de voortplanting bij de dieren; daarnaast natuurverschijnselen als de opeenvolging der jaargetijden, de maanfasen, eb en vloed, het intermitterend uitzenden van energie (lichttrillingen en dgl.), enz. enz. Rhythme zouden wij kunnen definiëren als de wijze waarop een discontinue, telkens opnieuw onderbroken beweging zich in de tijd realiseert. Het is begrijpelijk, dat dit met grotere of geringere *regelmaat* kan geschieden, waarover echter het begrip *rhythme* als zodanig nog geen uitsluitel geeft. Het onregelmatige gekabbel van een beek is even goed ‘rhythmisch’ als het eentonige geroep van de koekoek, of als de opeenvolging der seizoenen, waarbij de *regelmaat* nóg groter is, al mogen we zelfs hier nog niet van volstreekte *regelmaat* spreken (zoals b.v. bij de opeenvolging der maanfasen). Het *rhythme* van het proza nu is in het algemeen zeer ónregelmatig, al laat zich vaak, evenals trouwens in het gekabbel van de beek, een zekere ‘cadans’ herkennen; waarbij het echter aan gerechte twijfel onderhevig is of wij als lezer die er niet zelf in leggen. En ook indien dit laatste niet het geval is, is in de meeste gevallen deze ‘cadans’ eerder aan het toeval te danken dan aan de intenties van de schrijver.

In de poëzie is de ‘cadans’ regel, d.w.z. de *cadans* is hier bijna altijd objectief aan te tonen, onafhankelijk van onze bereidwilligheid om hem te horen. Bovendien, het toeval mag dan ook hier een zekere rol spelen, strookt het resultaat meestal toch met de (al of niet bewuste) bedoelingen van degene aan wiens pen deze ‘cadans’ ontsproot. Daar ‘cadans’ een vaag begrip is, kunnen we onze uitspraak beter vervangen door de volgende: *in de poëzie neigt het rhythme tot zekere regelmatigheden, die ons tot de invoering nopen van het begrip ‘metrum’, of ‘maat’*. Dit is wat omslachtig uitgedrukt; maar ik heb dit gedaan, omdat ik genood-

zaakt was mij voorzichtig uit te drukken. Had ik b.v. gezegd: ‘Poëzie is een metrisch verschijnsel; een gedicht is steeds in een bepaalde maat, een bepaald metrum geschreven’, dan zou dit een verkeerde voorstelling van zaken bij u kunnen opwekken en een heilloze verwarring na zich kunnen slepen. Men kan dit desnoods van de muziek zeggen: een menuet is b.v. in $\frac{3}{4}$ maat geschreven, een mars in $\frac{4}{4}$ maat, het tweede deel van de *Symphonie pathétique* van Tsjajkovski in $\frac{5}{4}$ maat, een tarantella in $\frac{6}{8}$ maat. De muziek is namelijk een veel regelmatiger, veel exacter bepaald tijdsfenomeen dan de poëzie ooit kan zijn. Nu weet ik wel, dat in de moderne muziek, met haar z.g. ‘polyrhythmiek’, vaak een (opzettelijke) onregelmatigheid op te merken valt, - b.v. bij Strawinsky, - die aan de onregelmatigheid van het poëzierhythme, en zelfs van het prozarhythme, zou kunnen doen denken. Maar in wezen is dit toch iets geheel anders: deze rhythmische onregelmatigheid is slechts schijn, want zij komt tot stand door een vaak zeer ingewikkelde combinatie van op zichzelf volkomen regelmatige metrische indelingen. In ieder geval: zolang wij ons tot de z.g. klassieke muziek beperken, springt het verschil tussen muziek en poëzie in metrisch opzicht ook voor de leek genoegzaam in het oog.

Dit verschil komt hierop neer, dat wij in de poëzie *afwijkingen* vinden van het metrische schema; en deze afwijkingen zijn geen uitzondering, maar vrijwel regel. Het metrum van een vers is geen tastbare - of hoorbare - realiteit in absolute zin, maar, inderdaad, slechts een *schema*, - een abstract ideaal, dat men het vers voorhoudt, een fictieve wet, waaraan het vers héét te gehoorzamen, maar waaraan het in werkelijkheid maar zelden gehoorzaamt, en dan nog op een van te voren volmaakt onberekenbare wijze. Werkelijk aantoonbaar in het gedicht is alleen het tot het metrum als limiet hoogstens *naderend* rhythme: het poëzierhythme doet aan metrische regelmaat denken, suggereert deze regelmaat, maar valt er nooit geheel mee samen. Dit kunnen we ook zo uitdrukken, dat de poëzie in rhythmisch opzicht tussen

muziek en proza instaat, - waarmee wij dan weer de hand hebben gelegd op een voorbeeld van die aan de poëzie inhaerente *tegenstrijdigheden*, die ‘eenheid der tegendelen’, waarover ik in mijn eerste lezing een en ander heb gezegd. Het probleem van rythme en metrum is vooral daarom zo interessant omdat het ons in staat stelt de verhouding tussen poëzie en muziek te belichten, - en dit is ook het eigenlijke onderwerp van deze tweede lezing, zoals de vorige in hoofdzaak ging over de verhouding tussen poëzie en proza. Want tenslotte is het er mij niet om te doen om u verschillende poëziemetra te leren en uw geheugen met een groot aantal vreemde woorden te belasten, - dactylen, anapesten, en zo meer - maar om u een inzicht te verschaffen in het wezen der poëzie en in het wezen der poëtische techniek. U moet ook vooral niet denken, dat deze problemen, omdat ze zo moeilijk en ingewikkeld zijn, de dichter nu ook voortdurend bezighouden en kwellen. Ook hier stuiten we weer op een kenmerkend verschil met de muziek. Een componist wordt verondersteld ‘alles’ van de muziektheorie af te weten. Maar er zijn genoeg dichters geweest, voor wie de theorie van hun vak een gesloten boek was. Er zijn dichters, die metrisch strenge verzen schrijven, zonder in staat te zijn rekenschap af te leggen van het zonderlinge feit, dat het metrum, dat zij toepassen, niet eens bestaat. En er zijn dichters, die rhythmisch vrije verzen schrijven, en die weten er uit de aard der zaak nóg minder van af. Zij mógen er wel iets van afweten natuurlijk, maar het is niet nodig.

Wanneer wij nu een definitie van het *metrum* willen geven, moeten wij noodzakelijkerwijs tijdelijk veronderstellen, dat het metrum wél bestaat. Nu, dit is helemaal niet erg; zoveel fantasie hebben we nog wel; we denken ons alleen maar het ideaal, dat in werkelijkheid hoogstens benaderd wordt, in optima forma verwezenlijkt; en de definitie van het metrum komt er dan ongeveer als volgt uit te zien: *metrum is een bepaalde tijdsindeling volgens een mathematisch exact, zichzelf gelijkblijvend beginsel, waaraan de lettergrepen van de woorden, die het gedicht samenstellen, ge-*

hoorzamen. In een metrisch onberispelijk gedicht - een utopie, maar we nemen nu maar voor het gemak aan, dat zo'n gedicht bestaat - volgen beklemtoonde en onbeklemtoonde (of eigenlijk: sterk beklemtoonde en minder sterk beklemtoonde) lettergrepen elkaar op, niet in een willekeurige volgorde, zoals in het proza, maar naar een zeker schema, een patroon, waarin één bepaalde figuur telkens en telkens weer herhaald wordt. De woorden van een versregel worden dus metrisch gerangschikt door de geaccentueerde en accentloze (of minder sterk geaccentueerde) lettergrepen elkaar regelmatig te laten opvolgen. Dit kan op verschillende wijzen geschieden; er ontstaan dan verschillende metra, of maatsoorten, - die men wel *klassieke metra* noemt, ofschoon het metrum in het Grieks en Latijn een iets andere betekenis heeft dan bij ons, - en aan deze klassieke metra zijn diverse mooi klinkende termen verbonden, waarvan u er maar een paar hoeft te weten. Men kan eigenlijk al volstaan met de wetenschap, dat de klassieke maatval zich in *tweedelige* en *driedelige metra* laat onderscheiden, waaronder te verstaan is: groepen van twee resp. drie lettergrepen, waarbij het accent telkens op één van de drie valt. Deze groepen noemt men *versvoeten*, of kortweg *voeten*. De driedelige metra, waarvan er drie zijn, al naar gelang het accent op de eerste, tweede of derde lettergreep valt, dragen namen, die voor u van weinig belang zijn, te meer omdat deze metra tegenwoordig min of meer in onbruik zijn geraakt. Het is overigens niet mijn bedoeling deze namen met alle geweld voor u geheim te houden en daardoor uw nieuwsgierigheid te prikkelen. Valt het accent op de eerste lettergreep, dan spreken we van *dactylus*, op de tweede: van *amphibragus*, op de derde: van *anapest*. Het enige interessante, en zelfs vermakelijke, aan deze namen is, dat zij tevens ezelsbruggetjes zijn om zichzelf te helpen onthouden: in het woord 'dáctylus' valt het accent namelijk op de eerste lettergreep, net als bij het metrum dat door dit woord wordt aangegeven, in het woord 'amphíbragus' op de tweede, en in 'anapést' op de derde lettergreep. Reden te meer om deze

namen zo spoedig mogelijk weer te vergeten! De tweedelige metra zijn echter zeer belangrijk, en daarvan moet u de namen wél proberen te onthouden. We spreken van *jambe*, wanneer de klemtoon op de tweede lettergreep valt, en van *trochae*, wanneer hij op de eerste lettergreep valt. Beide lettergrepen tezamen heten, zoals gezegd, een versvoet, of voet; en naar gelang een dichtregel vier of vijf of zes van zulke voeten telt, spreken we van ‘vier- of vijf- of zes-voetige jamben, of trochaeën’, - een gedicht is ‘in vier-voetige jamben geschreven’, of ‘in vijf-voetige trochaeën’, enz., en dit betekent dan, dat dit schema het gehele gedicht door onveranderlijk gehandhaafd blijft. Zeker, we kennen ook gedichten, waarvan sommige regels in jamben, andere in trochaeën geschreven zijn, - hetgeen des te meer voor de hand ligt, omdat ze maar één lettergreep, n.l. de beginlettergreep van de versregel, verschillen, - maar deze gedichten worden toch niet meer als metrisch regelmatig beschouwd.

Men heeft de gewoonte om een versvoet door een bepaald teken weer te geven, t.w. door twee (resp. drie) liggende boogjes, met of zonder een accentteken erop. Terwille van de overzichtelijkheid kan men ook van dit geheiligde gebruik afwijken en een grafisch schema invoeren, dat aan een regelmatige zigzaglijn of een bergketenprofiel doet denken, en dat, zij het ook uitsluitend in het geval van de tweedelige metra, veel voordelen biedt. Het is duidelijk wat we met deze methode winnen. In de eerste plaats kunnen we uit de figuur aflezen, dat de *tijdsruimte* tussen de verschillende versvoeten steeds dezelfde is; en is dit niet het geval, dan kunnen we hiervan rekenschap afleggen door de ‘bergtoppen’ dichter bij elkaar of verder van elkaar af te tekenen. In de tweede plaats kunnen we, door de ‘toppen’ meer of minder hoog, de ‘dalen’ meer of minder diep te maken, de *mate* van het accent aangeven, hetgeen bij de gebruikelijke notatie onmogelijk is, tenzij dan, grof benaderend, door b.v. een zwaar accent voor te stellen door twee accenttekens op het boogje in plaats van één. Het is allerm minst mijn bedoeling om de door mij gevolgde methode voor

algemeen gebruik in theoretische verhandelingen over poëzie aan te bevelen; het traditionele schema voldoet daarvoor heel goed; maar voor mijn betoog geef ik tijdelijk de voorkeur aan het beeldender en nauwkeuriger bergprofielschema, dat ieder gemakkelijk voor zichzelf tekenen kan.

Tot dusverre sprak ik steeds over ‘accent’ of ‘klemtoon’, zonder nader aan te geven wat hieronder verstaan wordt. Nu, in het algemeen verstaat men hieronder wat u er ook wel reeds onder verstaan zult hebben, n.l. de kracht, of klem, of nadruk, waarmee een woord of een lettergreep uitgesproken wordt. Maar nu laten zich, buiten en behalve deze *toonsterkte*, ook nog de *toonshoogte* en de *toonsduur* onderscheiden, grootheden, die, zoals u weet, in de muziek sterk op de voorgrond treden. In de poëzie - ik spreek nu over de in de moderne talen geschreven poëzie; voor het Latijn en het Grieks gelden enigszins andere verhoudingen - in de poëzie is hun rol echter veel minder belangrijk, om de zeer eenvoudige reden, dat toonshoogte en toonsduur meestal parallel lopen aan de toonssterkte, dus aan het accent in engere zin: een lettergreep, die met kracht wordt uitgesproken, heeft op zijn minst de néiging om tevens hoger te klinken en langer te duren. En al zijn er genoeg uitzonderingen op deze regel, - waarvan de bekendste de *vragende* volzin is, waarbij de toon naar het einde toe stijgt, terwijl de eindlettergrepen vaak min of meer onbeklemtoond blijven, b.v. in deze zin: ‘Heeft u dit bóek van mij te leen?’ - al zijn er dus uitzonderingen, in het algemeen mogen wij toch aan dit parallelisme vasthouden; en de klassieke metra althans (d.w.z. de klassieke metra in de moderne talen) zijn zó opgesteld, dat wij toonshoogte en toonsduur als abstract criterium mogen verwaarlozen. Later zullen wij andere maatvormen leren kennen, waarbij dit niet het geval is en waar althans de toonsduur van een meer zelfstandige betekenis wordt.

Om u een denkbeeld te geven van de belangrijke verschillen tussen het feitelijke poëzierhythme en het streng toegepaste metrische schema geef ik u een simpel voorbeeld, waarmee u allen ver-

trouwd bent, n.l. de eerste regel van het *Wilhelmus*: ‘Wilhelmus van Nassouwe’. Het *Wilhelmus* is geschreven in 3-voetige jamben, volgens een rijmschema, dat zich telkens in strofen, of coupletten, van 8 regels herhaalt. Bepalen we ons tot de eerste regel, en houden we ons nauwkeurig aan het jambenschema, dan kunnen we deze regel voorstellen door een bergprofiel van 3 even hoge toppen, afgewisseld door 4 even diepe dalen, die ieder voor zich een lettergreep voorstellen. Maar *leest* men de regel volgens dit schema, - in de veronderstelling verkerend, dat het metrum een realiteit is, die onvoorwaardelijk gehandhaafd moet blijven, - dan komt er iets onzinnigs en belachelijks te voorschijn, n.l. ‘*Wilhélmus ván Nassóuwe*’. In werkelijkheid leest men de regel niet met 3, maar met 2 accenten, doordat het accent op het onbelangrijke woordje ‘van’ komt te vervallen: ‘*Wilhélmus van Nassóuwe*’. Stellen we dit volgens de bergprofielmethode grafisch voor, dan krijgen we in plaats van 3 toppen met dalen ertussen: 2 toppen met een hele laagvlakte ertussen, doordat de middelste top wegvalt en zich, als dal, met de twee belendende dalen verbindt.

Bovendien wordt de afstand tussen de twee toppen kleiner, omdat wij de onbeklemtoonde woorden iets vlugger achter elkaar uitspreken dan met het metrum overeenkomt. De regel wordt als het ware saamgetrokken. De figuur stelt dus het authentieke, werkelijk hoorbare *rhythme* voor, dat merkbaar afwijkt van het *metrum*, zoals dit in de eerste figuur met de *drie* toppen is weergegeven. Het metrum denken we er ons alleen maar bij, al valt niet te ontkennen, dat er onder invloed van het jambenschema - en vooral wanneer dit gedicht als lied gezongen wordt, zodat de muziek haar rechten doet gelden, - een zekere acustische toenadering tot het metrum optreedt, in de vorm van een licht, of zelfs iets zwaarder accent op ‘van’, hetgeen dan in de figuur kan worden voorgesteld door heuvelvorming in de laagvlakte tussen de twee toppen. Zelfs wanneer de afwijking ervan maximaal is, zoals in het midden van deze versregel, doet het metrum zijn

suggestieve macht toch nog gelden: wij dénken ons als het ware een accent, een bijaccent, een schim van een accent, op het woordje ‘van’, - bij wijze van concessie aan het metrum, een concessie, die wij niet zouden doen, wanneer wij de regel gewoon als proza zouden lezen. (Oorspronkelijk is deze regel trouwens niets anders dan proza, namelijk een eigennaam, de naam van onze grote Willem de Zwijger, welke zuiver toevallig de eigenschap bezit om zich min of meer aan de dwang van een metrisch schema te kunnen aanpassen.)

Nu zult u mij vragen: waarom dan toch deze aanpassing? Waarom die concessie aan het metrum? Waarom de metrische schemata niet kortweg overboord gegooid, wanneer het werkelijke rythme er zich tóch niet aan houdt? Want dat dit laatste inderdaad het geval is, dat het poëzierhythme maar hoogst zelden metrisch zuiver is, - en dan nog op zijn best over één of twee versregels, nooit over een geheel gedicht, - daarvoor hoef ik al geen bewijsstukken meer te zóeken; ze springen uit iedere bundel poëzie, uit ieder gedicht, in een overstelpende hoeveelheid te voorschijn. In de Romaanse talen, met hun minder sterk uitgesproken accentvorming, zijn wel verzen geschreven, die door hun gladheid het metrische ideaal heel dicht benaderen; ik wijs u b.v. op de poëzie van Malherbe, die zelfs zijn pornografische sonnetten in dit vlekkeloos ‘metrische’ rythme schreef, hetgeen, tussen twee haakjes, op het fatsoenlijk nageslacht een hoogst potsierlijke indruk maakt. Maar men moet er dan ook niet aan denken welk een enorme moeite dit de dichter kost, die, zou men zeggen, zijn energie toch beter kan besteden aan het oproepen van belangrijke gedachten en treffende beelden dan aan het gladvijlen en polijsten van zijn woorden. Trouwens, reeds de taal zelve verzet zich tegen deze al te rigoureuze metriseringen. Wie b.v. volkomen correcte jamben of trochaeën wil schrijven is, zodra hij woorden van meer dan twee lettergrepen gebruikt, aangewezen op woorden, die het tweedelige metrum van nature reeds in zich hebben; en zulke woorden mogen er dan genoeg bestaan, - b.v. *Wilhelmus*, *Nassouwe*, of

woorden als *onvergankelijk*, *onderneming*, etc., - het aantal woorden, dat aan deze eis niet voldoet, is waarschijnlijk niet zoveel minder groot, - b.v. woorden als *afnemend*, *beoorlogen*, *hinderen*, etc., - en wij verwonderen ons dan ook niet, dat het reeds in de derde regel van het *Wilhelmus*, n.l. in het woord '*Vaderlant*', misloopt met deze door de natuur geschonken jambische regelmaat.

Waarom dus nog aan het metrum vastgehouden? Waarom deze overbodige rederijderskunsten niet de rug toegedraaid? Waarom ten aanzien van de beginregel van het *Wilhelmus* niet eenvoudig opgegeven, in plaats van 'drie-voetige jambe': 'jambe, gevolgd door twee accentloze lettergrepen, gevolgd door nóg een jambe'? Wel, in de eerste plaats omdat deze opgave, voor een geheel gedicht, veel te omslachtig zou worden. Want voor de volgende regel, 'Ben ick van Duytschen bloet', die eveneens van het metrische schema afwijkt, maar weer op een geheel andere wijze, zou deze opgave al vast niet opgaan; zodat wij tenslotte voor het *Wilhelmus* in zijn geheel een rhythmische formule zouden krijgen, die ongeveer net zo lang was als het gedicht zelf. Dan is het veel eenvoudiger om het metrum in beginsel maar te handhaven, al wordt er dan telkens van afgeweken; te meer omdat dit metrum toch ook het uitgangspunt van de dichter is geweest en telkens weer door het rythme komt heenschemen, half en half herkenbaar, als een oud kasteel, dat uit zijn bouwvallen te reconstrueren is.

Buitendien, en dit is voor de dichter van practisch belang, doet een als vaststaand aangenomen maatschema hem een middel aan de hand om te weten hoeveel lettergrepen zijn versregels moeten tellen. Het aantal lettergrepen als zodanig opgeven is al weer tamelijk omslachtig, omdat dit wisselt met de lengte van het rijmwoord, dat één of twee en in sommige gevallen zelfs drie lettergrepen kan bevatten ('Nassouwe getrouwe': twee lettergrepen; 'bloet-doet': één lettergreep; en drie lettergrepen, wanneer wij b.v. 'kinderen' en 'hinderen' op elkaar laten rijmen). Een regel

van 3 jamben kan dus 6, 7, of zelfs 8 lettergrepen bevatten; maar 8 lettergrepen kunnen evengoed in 4 jamben ondergebracht worden: hield de dichter zich dus aan de opgave van het aantal lettergrepen, dan zou hij voortdurend in de war raken met het aantal versvoeten, dat door deze lettergrepen vertegenwoordigd wordt.

Toch zit er wel iets in, in dit tellen van lettergrepen. Inderdaad brengt men de klassieke maatval wel eens in verband met het begrip ‘lettergreep telling’, een wat schoolse, zelfs ietwat kinderachtige uitdrukking, die evenwel burgerrecht verworven heeft, - oorspronkelijk in de Franse poëzie, later ook in de onze, - en die ook zeer goed bruikbaar is, mits men er maar niet onder verstaat, dat de dichter, al dichtende, zijn lettergrepen stuk voor stuk uittelt, maar alleen, dat hij bij het tellen van de versvoeten zich niet om de accenten bekommert, die deze versvoeten normaliter vertegenwoordigen, maar enkel om de lettergrepen, die iedere versvoet bevat. Hij dóet alsof hij de versvoeten telt, maar in werkelijkheid telt hij de lettergrepen. Iemand die vijf-voetige jamben schrijft telt dan niet 10 of 11 maal, - het aantal lettergrepen, veronderstelt, dat het rijmwoord niet uit 3 lettergrepen bestaat, - maar 5 maal, en iedere tel staat voor 2 lettergrepen, of, wat het rijmwoord betreft, eventueel voor 1 lettergreep. De voorkeur van de meeste dichters juist voor *viijf*-voetige jamben zou men, wilde men erg hatelijk zijn, met de *viijf* vingers in verband kunnen brengen, - maar dit is natuurlijk onzin; er zullen heel wat dichters zijn, die níet op hun vingers tellen, maar met hun vinger kloppen, of met hun been zitten te wiebelen, of die helemáál niet tellen, krachtens de onbewuste mathematica, die hun geest herbergt...

Hierna wil ik u nog een tweede voorbeeld geven van de verschillen tussen rythme en metrum, en kies daartoe een tweetal versregels van een dichter, die altijd aan een zeer onregelmatig, sterk bewogen rythme de voorkeur heeft gegeven, maar die daarnaast pijnlijk nauwkeurig aan de ‘lettergreep telling’ vasthoudt, zodat zijn verzen, bij alle schijnbare willekeur in de opeenvolging

der accenten, aan de strengste formele eisen blijven voldoen. Deze dichter is A. Roland Holst, en de bedoelde regels vindt u in *De wilde Kim*, als beginregel van de tweede strofe van het gedicht *De Verlatene*:

‘Ik zou vuur maken als zij hier weer bij mij kwam,
als éens in dat óud verháal van háar en van mij’.

Volgens de lettergreep telling zijn dit 6-voetige jamben (een metrische vorm, die men ook wel ‘alexandrijnen’ noemt); maar wanneer men de passage hardop leest, blijft er van het jambische schema letterlijk niets over. Ik kan dit het gemakkelijkst demonstreren door deze regels voor te lezen alsof het ‘echte’ jamben waren: ‘Ik *zou* vuur *ma*ken *als* zij *hier* weer *bij* mij *kwam*, als *eens* in *dat* oud *ver*haal *van* haar *en* van *mij*’. U kunt er zich zonder veel moeite van overtuigen, dat maar in enkele gevallen - welgeteld 4, of hoogstens 5 gevallen, dat hangt in zekere mate van de interpretatie van de voorlezer af - het werkelijke accent samenvalt met het door het metrum vereiste accent. Heel interessant in dit opzicht is de eerste regel. Volgens het schema zou deze regel 6 toppen moeten vertonen, geflankeerd door 6 dalen; maar in werkelijkheid zijn er maar *twee* toppen, - van verschillende hoogte trouwens, - met daartussenin een vrij onbeduidende heuvelvorming, waarin de accenten een verwaarloosd bestaan leiden. Doordat deze min of meer onbeklemtoonde woorden uiteraard vlugger achter elkaar worden uitgesproken, nemen de laatste vier voeten ongeveer evenveel tijd in beslag als de eerste twee. Een dergelijke tempowisseling, versnelling of vertraging, is steeds het gevolg van rhythmische onregelmatigheden, en draagt dan natuurlijk ook in sterke mate tot het karakter van het werkelijk hoorbare ritme bij. Voorts heeft het eerste accent, het accent op ‘vuur’, - een zeer krachtig accent, nog versterkt door de open u-klank, - nog dit merkwaardige, dat het een enorm hoge bergtop is tussen twee andere toppen, die daardoor van de weeromstuit tot dalen ineenkrimpen. Men kan zich dit duidelijk maken

door eerst de figuur te tekenen voor de woorden ‘Ik zou het maken’, met een accent op ‘zou’ en een sterker accent op ‘máken’, en daarna, door slechts één woord te veranderen, voor ‘Ik zou vúúr maken’. In plaats van het dal op de plaats van het woordje ‘het’ zien we, als door vulcanische werking, de extra-hoge top op de plaats van ‘vuur’ optreden, die zich steunt op de beide naburige toppen, die nu echter al hun betekenis verliezen en, zo u wilt door steenstorting of aardverschuiving, in het gemiddelde dalniveau worden opgenomen. Dal wordt top, top wordt dal. In de poëzietheorie is men gewoon dit ‘rhythmische omzetting’ te noemen.

Zulke rhythmische omzettingen zijn schering en inslag, niet alleen in onze, maar zelfs in een zo op het formele ingestelde poëzie als de Franse. In de Franse alexandrijn, of zes-voetige jambe, treft men vaak een omzetting aan, ten gevolge waarvan een hele of een halve versregel, in plaats van het tweedelige jambische metrum, een drieluig metrum gaat volgen, terwijl men toch voor het gemak van ‘jamben’ blijft spreken. Men vindt dit niet alleen bij dichters, die in een zekere onregelmatigheid een eer stellen, zoals Verlaine, neen, men vindt het bij alle klassieken. Het is een vrijheid, die in de Franse dichtkunst tot de vaste regels is gaan behoren, en dus ieder karakter van vrijheid en ongebondenheid verloren heeft. Bovendien valt in het Frans (en in de andere Romaanse talen) een dergelijke onregelmatigheid altijd minder op, omdat de accentverdeling hier van huis uit veel minder markant is dan in de Germaanse talen. Het accent in de Franse poëzie is trouwens een onderwerp op zichzelf, dat alleen door een specialist behandeld kan worden. Verschillende opvattingen rivaliseren hier; sommigen beweren zelfs, dat het accent (in de zin van toonsterkte) niet bestaat en door de toonsduur vervangen zou moeten worden. In verband met deze theoretische onzekerheid verdient het aanbeveling om als voorbeeld van het hier bedoelde verschijnsel geen Franse, maar Hollandse dichtregels te nemen. Allereerst geef ik u een alexandrijn

van E. du Perron, uit het sonnet *Adriana de Buuck*, waar de bedoelde omzetting alleen in de eerste helft van de regel op te merken is: '*Door hun wárm karmozijn, aan 't dóodse kléed gaan géven*', - en vervolgens een regel van Breero uit het gedicht *O neus-wijze hoop*, waarvan beide helften de omzetting vertonen: '*De voorsichtige sórgh wert van mij niet gelástert*'. De accenten heb ik door de gewone accenttekens aangegeven, waarbij er natuurlijk rekening mee gehouden dient te worden, dat deze accenten niet overal even sterk zijn. Maar voor onze uiteenzettingen over de alexandrijn maakt dit weinig verschil. Ik zal hier nog even dieper op ingaan.

Zoals zo vaak bij de alexandrijn, en zeker bij de klassieke alexandrijn, kunnen we deze regels in twee gelijke helften verdelen, die door de zogenaamde 'caesuur' van elkaar gescheiden zijn. In de regel van Du Perron is deze caesuur scherper dan in die van Breero, die eigenlijk reeds een overgangsgeval vertegenwoordigt naar de caesuurloze alexandrijn. Maar ook waar zij ontbreekt, kunnen we de caesuur er toch steeds bij denken. Nu zou het voor de hand liggen te veronderstellen, dat één zo'n helft, die dus 3 versvoeten bevat (d.i. 3 maal 2, of 6 lettergrepen, eventueel met één lettergreep erbij aan het einde van de regel), ook 3 accenten moet vertonen. Dit is echter alleen het geval in de tweede helft van de regel van Du Perron: '*... aan 't dóodse kléed gaan géven*', - de overige helften, dus de eerste helft van de regel van Du Perron en de beide helften van die van Breero, vertonen niet 3, maar 2 accenten; en de regel van Breero, als geheel genomen, niet 6 accenten, maar 4. Waar nu 2 accenten optreden in plaats van 3 volgt op ieder accent 2 accentloze lettergrepen; waar 3 accenten optreden, slechts één: dit laatste is dan de normale, d.w.z. als zodanig hoorbare jambe; in het eerste geval hebben wij eigenlijk met een driedelige maatval te doen, namelijk met een anapest, die de jambe tijdelijk is komen vervangen. (Overigens spreken we hier niet van anapesten, zelfs niet in het geval van Breero, omdat het hier maar om één regel gaat, in een geheel van

meer of minder correcte jamben.) Juist bij de zes-voetige jambe is deze omzetting mogelijk, zonder dat er onverantwoorde metrische resten overblijven, omdat 12 lettergrepen zowel in 6 groepen van 2 als in 4 groepen van 3 te verdelen zijn, en 6 lettergrepen - dus de helft van de zesvoetige jambe - zowel in 3 groepen van 2 lettergrepen als in 2 groepen van 3. Ik hoop, mijne heren, dat dit duidelijk genoeg is; het is in elk geval hoogst eenvoudig, en wanneer u deze twee versregels, met de accenten erbij, rustig bekijkt, zult u ongetwijfeld inzien, dat hier geen hogere wiskunde of algebra is toegepast, maar een rekenkunstje, dat niets om het lijf heeft. Ook in de muziek komen dergelijke verschillen in rhythmische interpretatie van een gegeven metrum vaak voor, zo b.v. in de étude van Chopin opus 10 no. 10, in as majeur; deze étude is in 12/8 maat geschreven, die afwisselend als 4 maal 3 en als 6 maal 2 geaccentueerd is.

We hebben hier dus te doen met een onregelmatigheid, die op zichzelf weer regelmatig is; maar dit mag dan in de Franse alexandrijn tot gesanctioneerd gebruik geworden zijn, - naast allerlei andere onregelmatigheden, die hier niet ter zake doen, - in de Hollandse poëzie is het nauwelijks een gebruik, dat op levensvatbaarheid kan bogen. Ik wil u dan ook wel verraden, dat het mij enige moeite heeft gekost om de twee bovengegeven voorbeelden uit de alexandrijnen, die mij ten dienste stonden, op te diepen. Onze taal is voor een dergelijke omschakeling van het ene metrum op het andere te weerbarstig, te stug; de accentverdeling is te markant, te sterk uitgesproken; en onze poëzie, zelfs onze in alexandrijnen geschreven poëzie, wemelt dan ook van onregelmatigheden, die zelfs de schijn van het tegendeel niet meer ophouden. Dichters als Herman Gorter, Henriëtte Roland Holst, Nijhoff, A. Roland Holst en Slauerhoff, om ons tot de modernen te beperken, laten een staalkaart zien van metrische ongerechtigheden, die geen ongerechtigheden zijn, omdat de communis opinio er zich zo gemakkelijk bij neerlegt en ook, natuurlijk, omdat het rythme op zichzelf schoonheden kan bevatten, gemoedsbewe-

gingen kan oproepen, zoals dat ook door het prozarhythme kan worden bereikt; in het gedicht wordt dan bovendien nog partij getrokken van de contrastwerking met andere, regelmatigere regels. Maar in elk geval: steeds zijn er afwijkingen en leemten: omzettingen van bergtop en dal, te lage toppen en te hoge dalen, tempoversnellingen en -vertragingen, - helemaal afgezien nog van de normale tempowisseling, die door de voordracht vereist wordt, - en dit alles in een bonte volgorde, waarop geen peil te trekken is, maar die zich toch steeds nog van het prozarhythme blijft onderscheiden, omdat het metrisch schema door alles heen zijn macht doet gelden, al is het in vele gevallen maar in de vorm van de befaamde lettergreep telling, - en zelfs dat niet eens altijd, zoals b.v. bij Slauerhoff, die niet alleen geregeld met zijn metrum, maar ook met zijn lettergreep telling overhoop lag. Intussen moet u vooral niet menen, dat dichters als Kloos, Boutens of Hendrik de Vries, die aan regelmatigere rhythmten de voorkeur geven, daarom nu ook grotere, of alleen maar knappere dichters zijn dan de vorengenoemde. Ook de onregelmatigheid kan haar charme hebben, haar aesthetisch verantwoorde charme; en een levendige, zinvolle afwisseling in het versrhythme is vaak van groter bekoring dan de regelmatige, 'metrische' rhythmië, die spoedig iets eentonigs krijgt, al kan men zelfs dan nog de kunst van de dichter bewonderen om deze eentonigheid tot stand te hebben gebracht. Met name de trochae, - de tweedelige maatval met het accent op de eerste lettergreep, - een heel gedicht dóór consequent volgehouden, wordt soms ondragelijk vervelend; de jambe vertoont dit bezwaar in veel mindere mate; waaróm weet ik eigenlijk niet, of het zou moeten zijn omdat men vóór het zware woordaccent aan het begin van de regel graag een minder zwaar accent hoort, bij wijze van voorbereiding, of 'Auftakt', - de trochae valt te veel met de deur in huis, hetgeen niet wegneemt, dat zij in sommige gevallen zeer indrukwekkend kan zijn.¹ De moordende mono-

1 Een andere verklaring (of dezelfde verklaring anders geformuleerd) is, dat de jambe gunstiger perspectieven opent voor het enjambement, waarvan de functie juist het verijdelen van eentonigheid is.

tonie van de drielige metra, de dactylen, de anapesten, is bekend: onze grote rhetorici, zoals Da Costa, zijn niet in de laatste plaats ongenietbaar voor ons geworden door de ‘dreun’, die hun gladde versificatie met zich meebrengt. En dan is er nog Vader Cats, wiens poëzie acustisch gesproken alleen nog als slaapmiddel te savoureren is, waarmee overigens geen kwaad gezegd wil zijn van de vaak pikante inhoud...

Mijne Heren! Ik zou mij kunnen indenken, dat u langzamerhand een beetje wantrouwend bent geworden jegens dit fameuze metrum, dat zo machtig is in het gedicht, en waar men in feite vaak zo weinig van merkt. Stel u gerust: ook de dichters, die tenslotte niet zó onbewust zijn van een en ander als men wel eens doet voorkomen, hebben wel tegen het metrum gerebelleerd; en het zal nu mijn taak zijn om u de wegen te tonen, die zij daarbij hebben ingeslagen. Wanneer ik hier spreek over het rebelleren tegen het metrum, bedoel ik het klassieke metrum: bij alle pogingen tot vernieuwing ging het er steeds om de heerschappij van dít metrum te breken en er een andersoortig metrum voor in de plaats te stellen. Dit lijkt misschien op het uitbannen van de duivel met Belzebub; maar de Belzebub in kwestie was dan toch minder duivels dan de duivel zelf, - léék althans minder duivels. Overigens hebben we hier niet te doen met een bedenksel van ontevreden en vindingrijke poëten van de laatste dertig of veertig jaar, maar met een eerwaardige traditie, die zich in de nacht der tijden verliest. Ik doel hier op het z.g. *heffingsvers*, of *Germaanse maatval*, - een wat oneigenlijke naam, deze laatste, omdat het principe ervan reeds bij de oude Grieken aangetroffen wordt, die slechts uitermate voorwaardelijk als oude Germanen zijn te beschouwen, - maar toch een naam die geen onjuiste associaties hoeft op te roepen, want in de Romaanse talen is deze maatval bij mijn weten nooit toegepast (in elk geval niet in het Frans), in het Engels wel, en in het Nederlands en in het Duits nóg vaker; terwijl het ook aan geen twijfel onderhevig is, dat de oudste Germaanse (Noorse) poëzie - trouwens ook nog de mid-

deleeuwse poëzie - zich geheel aan het schema van het heffingsvers hield. Ik zal nu dit heffingsvers, deze Germaanse maatval, in zijn betekenis voor u schetsen.

De grote betekenis van het heffingsvers is hierin gelegen, dat het toegepaste metrum zich dichter bij de rhythmische werkelijkheid van het gedicht houdt dan de klassieke maatval. Men telt nu niet meer de lettergrepen volgens de accenten, die er in theorie zouden moeten zijn, maar men telt de accenten (of 'heffingen'), die in feite zijn te horen. Het heffingsvers gaat uit van wat men *hoort*, de klassieke maatval van wat men *zou moeten horen*, maar slechts in een zeker percentage der gevallen hoort. Bovendien - en dit is van minstens evenveel belang - stelt men niet meer, zoals bij het klassieke metrum, het strenge alternatief: twee lettergrepen óf drie lettergrepen per versvoet, maar men laat in één en hetzelfde gedicht het aantal lettergrepen, dat met iedere heffing overeenkomt, variëren tussen twee én drie, in dier voege, dat de lettergreep, die het accent draagt, gevolgd wordt door één of twee ongeaccentueerde lettergrepen. Hierdoor is een grotere afwisseling gewaarborgd. Voor het eerst zien wij hier het verschil in duur tussen de lettergrepen principiëel op de voorgrond treden. Neem b.v. een vijfheffingsvers, d.i. een vers, waarin vijf accenten of heffingen voorkomen, terwijl iedere heffing afwisselend met twee of drie lettergrepen correspondeert, in een willekeurige volgorde, waarvoor geen algemene regels bestaan. Nu is - evenals in het zuiver toegepaste klassieke metrum - de tijdsruimte tussen de accenten of heffingen steeds even groot, - afgezien van de tempowisseling ten gevolge van de voordracht, die hier niet ter zake doet. Dientengevolge is er voor een groep van drie lettergrepen evenveel tijd beschikbaar als voor een groep van twee, zodat in het eerste geval voor iedere lettergreep minder tijd overblijft dan in het tweede geval. In het eerste geval duurt iedere lettergreep dus korter dan in het tweede.

Nu lijdt het geen twijfel, of het heffingsvers is een practischer, minder abstracte maatindeling dan het klassieke metrum. Men

laat de rhythmische gevarieerdheid der poëzie meer recht wedervaren, terwijl daarnaast toch ook weer een zekere regelmaat gewaarborgd blijft door de onderling gelijke afstanden tussen de heffingen. Enerzijds dus een grotere toenadering tot het grillige en onberekenbare prozarhythme; anderzijds toenadering tot de muziek, waar eveneens op iedere maateenheid een wisselend aantal noten kan worden ondergebracht. Kunstphilosofisch beschouwd schijnt het heffingsvers dus het poëziemetrum par excellence te zijn, omdat het de tegenstrijdigheid tussen proza en muziek, die in de poëzie uitgevochten wordt, op een even onverwachte als elegante wijze opheft, althans gedeeltelijk opheft.

Toch heeft ook het heffingsvers zijn nadelen, zijn begrensdheden. In de allereerste plaats omdat men aan de op onderling gelijke afstanden optredende accenten of heffingen gebonden is, die zich ditmaal *niet* door rhythmische omzettingen laten wegwerken, zoals bij de klassieke maatval. In zekere zin is deze regelmaat natuurlijk een voordeel, zoals ik al zei; maar een regelmaat, waarvan men zich, desgewenst, niet kan ontdoen, is eerder een nadeel. U moet dus goed onderscheiden: het heffingsvers is vrijer, soepeler, wanneer wij het vergelijken met de klassieke maatval, voorzover die min of meer correct wordt toegepast: maar zodra de lettergreep telling oppermachtig wordt, met alle rhythmische vrijheden, die daar het gevolg van zijn, is het heffingsvers eerder starrer en gebondener, en eentoniger voor het gehoor, - lomper, onbehouwener, met minder aanpassingsvermogen begiftigd, - kortom Germaanser. In de tweede plaats omdat men op de afwisseling van *twee* en *drie* lettergrepen per heffing is aangewezen en er blijkbaar voor teruggedeinsd is om ook vier, of zelfs vijf lettergrepen per heffing toe te laten, - en waarom dan ook niet één lettergreep? In de oudere Germaanse en middeleeuwse poëzie treft men dergelijke vrijheden wel aan; en zo zou ook b.v. de eerste regel van het *Wilhelmus* (dat in de klassieke maatval geschreven is) *opgevat* kunnen worden als een tweeheffingsvers, waarbij op de eerste heffing *vier* letter-

grepen komen ('hél-mus-van-Nas...'); maar zo iets wordt tegenwoordig toch nooit meer gedaan, zelfs niet in gedichten, die duidelijk in de Germaanse maatval zijn geschreven. Het heeft er alle schijn van alsof men voor een *te* grote afwisseling, een *te* grote ongebondenheid terugschrikt, omdat men bang is te veel in de proza-allures te vervallen: tenslotte zou het poëzierhythme zich dan in niets meer van het prozarhythme onderscheiden, en dat wil men niet. Wanneer puntje bij paaltje komt, houdt de dichter tóch aan zijn exact-metrisch postulaat vast; en dit is zeker een van de redenen waarom in de moderne poëzie, zelfs in de 'Germaanse' landen, dit heffingsvers, deze Germaanse maatval, betrekkelijk weinig ingang heeft gevonden, hoewel de dichters over het algemeen de techniek ervan in voldoende mate beheersen. De suggestie, die van de klassieke metra, in het bijzonder van de jambe, uitgaat, is daarvoor te groot; de Latijnse helderheid en overzichtelijkheid zit ons als cultuurmensen dieper in het bloed dan wij als tegen de vorm rebellerende dichters willen weten. Daarbij komt dan nog, dat het van een groter raffinement, een groter kunstenaarssluwheid getuigt om het klassieke metrum toe te passen, en tegelijkertijd *niet* toe te passen, dan om het slechts schijnbaar soepeler heffingsvers te gebruiken, dat als zodanig ook niet helemaal voldoet. Dit is een kwestie van dichter-mentaliteit, die men moet aanvoelen, - de dichter klimt nu eenmaal graag in bomen, waarvan hij weet de kruin tóch niet te zullen bereiken...

Van de Nederlandse dichters, die de Germaanse maatval wel eens hebben toegepast, noem ik u Anton van Duinkerken, onze vroegere kampgenoot, van wie ik de eerste twee regels van *Volk in de Processie*, uit *Lyrisch Labyrinth*, voor u zal citeren. Hierbij moet u dus vooral letten op het wisselend aantal lettergrepen ná ieder accent (één of twee); want dit is het eigenlijk karakteristieke van het heffingsvers, waaraan men het onmiddellijk herkent. (De beklemtoonde lettergrepen zijn cursief gedrukt, onder de onbeklemtoonde staat een verticaal streepje.)

voor de voordelen van het heffingsvers; en er is misschien iets voor te zeggen om beide maatsoorten naast elkaar te laten voortbestaan, ten einde een zo groot mogelijke formele afwisseling te waarborgen en de dichter in staat te stellen die vorm te kiezen welke het best bij zijn onderwerp past. Zo schijnt het heffingsvers zeer geschikt om lyrisch bewogen stemmingen te verklanken, daar waar het klassieke metrum (voorzover het niet rhythmisch gedenatureerd is, d.w.z. zich niet nog maar als lettergreeptelling handhaaft) meer het verwoorden van de weloverwogen gedachte en plastische afgerondheid begunstigt; hetgeen dan tot zekere hoogte strookt met de verschillen tussen Germaanse en Romaanse geaardheid. Maar hierop zijn natuurlijk talloze uitzonderingen.

Ik ben nu gekomen tot een derde metrumsoort, waarover bij mijn weten nooit geschreven is, ook niet, als ik mij wel herinner, in het hoogst belangrijke essay van Albert Verwey, *Ritme en Metrum*, waaraan de hier ontwikkelde inzichten over het metrum een en ander te danken hebben. Deze metrumsoort berust op hetzelfde principe als de Germaanse maatval, maar voert dit principe veel consequenter door. Het gaat hier om een zo innig mogelijke toenadering tot het *muzikale* metrum, d.w.z. om een toepassing van $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ maten, met invoeging van achtsten, zestienden, triolen, toepassing van syncopen, verplaatsing van accenten, en wat dies meer zij. Het heffingsvers is hiervan als het ware een voorstadium; alleen bepalen zich dáár de invoegingen tot achtsten en triolen, - wanneer wij iedere heffing met één kwart maat gelijkstellen. Ik zal dadelijk maar weer een voorbeeld geven, n.l. de eerste regel van het *Wilhelmus*: 'Wilhelmus van Nassouwe'. Lezen we eerst hardop 'Wilhélmus', dan kunnen we dit beschouwen als een woord geschreven in $\frac{3}{4}$ maat, dus als een wals, of mazurka, - het oneerbiedige van deze vergelijking neemt u wel op de koop toe, - waarbij het accent op de tweede tel, op de tweede kwart valt. Wanneer we in ditzelfde tempo doorgaan, dus mechanisch volgens de $\frac{3}{4}$ maat doortellen, dan valt het volgende accent op de tweede lettergreep van 'Nassóuwe'. We kun-

nen nu de hele regel volgens de $\frac{3}{4}$ maat indelen en krijgen dan als resultaat:

Wilhélmus van Nassóuwe
 1 2 3 1 - ne 2 3

Zoals u ziet, komt dit allemaal precies uit, behalve bij de eerste tel van de tweede maat. Hierop moeten n.l. twee lettergrepen gezegd of gezongen worden. Daar de maat gewoon doorgaat, in hetzelfde tempo, worden deze twee lettergrepen twee maal zo vlug uitgesproken, zodat zij tot achtsten worden. De tweede regel van het *Wilhelmus* geeft volgens deze maatindeling iets dergelijks te zien; alleen minder duidelijk, terwijl de twee achtsten meer naar voren komen te liggen.

Ben ick van Duytschen bloet
 1 2 - e 3 1 2 3

Bovendien valt de derde tel van de tweede maat weg, in verband met het éénlettergrepig eind- en rijmwoord 'bloet'. De derde lettergreep wordt hier door een 'rust' vervangen; de muziek zwijgt als het ware een kwart tel. Zo zou men het gehele gedicht in $\frac{3}{4}$ maat kunnen reciteren of zingen; en dit komt nu wel niet overal zo mooi uit als ik het hier doe voorkomen; maar het zou toch een heel behoorlijk *schema* zijn, dat voor het jambenschema (waar immers óók van afgeweken wordt) niet hoeft onder te doen. Wanneer we nu de woorden van het *Wilhelmus* eigenmachtig gaan veranderen, kunnen we behalve achtsten ook triolenfiguren en zelfs zestienden inlassen. Een trioel krijgt men b.v. door de (op zichzelf onzinnige) variant: 'Wilhelmus van de Nassouwe', - de drie lettergrepen, die de trioel samenstellen, zijn cursief gedrukt, - en zestienden zou men te voorschijn kunnen toveren door het nog onzinniger 't Wilhelmus *over de landouwen*', - waarbij de vier cursief gedrukte lettergrepen, in snel tempo uitgesproken, met vier zestienden gelijk komen te staan. Maar hoe onzinnig deze voorbeelden ook mogen zijn, het is duidelijk, dat dergelijke gevallen in andere verzen zich zeer authentiek kunnen voordoen.

Overigens prijs ik deze quasi-muzikale maatval allerm minst voor praktisch gebruik aan, want de bezwaren zijn veel te groot. Dit metrum zou al weer tot een uiterst ingewikkelde notatie aanleiding geven; bovendien is het schema, met de nodige variaties en inlassingen, - die het essentiële van deze maatsoort uitmaken, - tóch nooit een heel gedicht door vol te houden, omdat de woorden niet soepel, niet vervormbaar genoeg zijn om er zich bij aan te passen. Poëzie is nu eenmaal geen muziek: dit is een waarheid, die ons bij onze onderzoekingen over rythme en metrum voortdurend tegemoet treedt. Eigenlijk vermeld ik dit ‘muzikale’ poëziemetrum dan ook alleen curiositeitshalve, al wil ik mij niet van de schuchtere opmerking laten weerhouden, dat liedercomponisten en dichters van liederteksten er misschien goed aan zouden doen van deze maatval, - en van het gehele onderwerp, het onderwerp dus van de metrische muzikaliteit die de taal (al dan niet van nature) eigen is, - enige studie te maken, ten behoeve van een innige wederkerige aanpassing en doordringing van tekst en muziek. Maar dit is een kwestie op zichzelf, waarop ik hier niet kan ingaan.

Toch is de ‘muzikale’ dichtmaat wel een enkele maal bewust toegepast; maar dan ook met zuiver ‘muzikale’ bedoelingen, - niet om een bruikbare en soepele lieder- of operatekst te verkrijgen, maar om het gedicht als zodanig de muziek te laten nabootsen, bij wijze van ‘woordmuziek’. Ik denk hier zeer in het bijzonder aan een gedicht van de Amerikaan Vachel Lindsay, genaamd *The Congo*, dat in een soort negerjazzrythme is geschreven, volkomen natuurlijk en ongedwongen, zonder dat de lezer van te voren ingelicht hoeft te zijn om het te kunnen horen. Dit is een zeer fascinerend gedicht, - werkelijk woordmuziek in de goede betekenis, - dat door de dichter op zijn tournees door Amerika op indrukwekkende wijze voorgedragen werd, naar de berichten daaromtrent te oordelen. Om er u een denkbeeld van te geven lees ik u de eerste zes regels voor, die ik toevallig uit het hoofd ken. Het gaat hier om een gezelschap negers in een kroeg,

die dansen en daarbij de maat slaan met een bezemsteel en een paraplu. Behalve op de rhythmische geslotenheid moet u letten op de herhalingen en de klanknaboetsingen, die het muzikale effect verhogen.

*'Fat black bucks in a wine barrel room,
Barrelhouse kings with feet unstable,
Sagged and reeled and pounded on the table,
Beat an empty barrel with the handle of a broom,
Hard as they were able, boom, boom, boom!
With a silk umbrella and the handle of a broom'.*

Volgens het 'muzikale' metrum hebben we hier te doen met een 4/4 maat, - in het tempo van een mars, of van een gavotte, - waarvan iedere maateenheid een versregel omvat, terwijl de afzonderlijke lettergrepen nu eens door achtste noten, dan weer door zestienden worden vertegenwoordigd, en een enkele maal ook door kwarten, n.l. aan het eind van de regels, waar de éénlettergrepige rijmwoorden 'room', 'broom' en 'boom' voorkomen. Het gevolg daarvan is, dat sommige van deze regels 13 lettergrepen tellen en andere maar 9, terwijl ze toch precies even lang duren. In het citaat zijn de 'noten', waarop het accent valt, door cursieve druk aangegeven. Tenslotte mag ik u niet verzwijgen, dat Lindsay dit interessante procédé niet tot het einde toe heeft weten vol te houden; het mars- of jazzrhythme verwatert verderop, wordt minder frenetiek kloppend, - zonder overigens een nadelige invloed te hebben op de overige kwaliteiten van dit hoogst opmerkelijke gedicht, waarin het heimwee van de Amerikaanse neger naar zijn Afrikaanse geboortegrond op overtuigende wijze is uitgebeeld en uitgezongen.

En dan zijn wij eindelijk genaderd tot de dichters, die de knoop hebben doorgehakt en zich van het metrum in zijn diverse verschijningswijzen hebben afgewend. Wat zij schrijven beantwoordt nog maar aan een algemene conceptie van *prozarhythme*, zij het

ook het rythme van een meer beziëld, bevleugeld, of gedragen proza, dat men ‘poëtisch proza’, of ‘prozagedicht’, pleegt te noemen. Deze dichtvorm, waarbij ook het rijm en de regelmatige versvorm ontbreken, noemt men het *vers libre*, - het ‘vrije vers’, - en de dichter is dan precies waar hij wezen wil: hij is vrij van alle banden, hij heeft van het metrum geen last meer, hij schrijft verzen met het gemak en de onbevangenheid, waarmee de prozaïst proza schrijft, - althans kan hij zich dit inbeelden... En natuurlijk bevredigt hem dit op de duur allerminst; want een van de bestaansvoorwaarden van het dichterschap is nu eenmaal, dat poëzie niet met proza verward wordt; en dan raakt het ‘vers libre’ weer in onbruik. Inderdaad is de recente geschiedenis van dit poëziegenre met een soort catastrofe geëindigd. Zoals u zult weten, is de beoefening van het ‘vers libre’ in de moderne literatuur verbonden aan de naam van de grote Amerikaanse dichter Walt Whitman, wiens sterk hymnisch gekleurde, half psalmodiërende - en stellig mede op de Bijbel geïnspireerde - ‘vrije’ gedichten een geweldige invloed op de Franse poëzie hebben uitgeoefend, vanaf de negentiger jaren ongeveer. In Frankrijk hadden Rimbaud e.a. deze versvorm trouwens reeds eerder toegepast, zij het ook minder exuberant en minder systematisch. Whitman heeft het genre op echt ‘Amerikaanse’ wijze uitgebuit, maar dit neemt niet weg, dat hij een enorme persoonlijkheid is geweest, die de vorm koos welke het best bij die persoonlijkheid paste. Van de talrijke navolgers laat zich dit niet, of slechts in veel geringere mate, zeggen. De Whitmanstroming loopt dan tenslotte uit op het befaamde en beruchte ‘modernisme’, waarbij het ‘vers libre’ in het middelpunt staat; en omstreeks 1920 schrijft in Frankrijk, Vlaanderen en Holland nagenoeg iedere jonge dichter die zich respecteert ‘vrije verzen’: rijmloos, maatloos, en vaak met ellenlange regels, die de zettters hoofdbreken kosten. In Duitsland hebben we als parallelverschijnsel het z.g. expressionisme, dat hier in Holland ook veel invloed heeft gehad; en dan, omstreeks '25 of '26, heeft

men het ‘vrije vers’ tegengegeeten, de mode is weer voorbij, zoals dat het lot is van iedere mode; in Frankrijk luistert men liever naar dichters als Paul Valéry, die onder al het geraas door rustig hun gang gingen, in Holland naar dichters als Nijhoff, die zijn bundel van '25 zeer uitdagend *Vormen* noemde, daarmee te kennen gevend, dat hij niets van de vormeloosheid moest hebben, en na '30 is er eigenlijk geen dichter meer, die het ‘vers libre’ nog aandurft, ook al zou hij krachtens zijn aanleg juist op het ‘vers libre’ zijn aangewezen, hetgeen, terloops gezegd, een eigenaardig licht werpt op de verhouding tussen conventie en persoonlijkheid in de poëziebeoefening...

Hoewel u uit dit korte exposé wel heeft kunnen opmaken, dat ik geen vriend ben van het ‘vers libre’, - al heb ik het twee keer van mijn leven toegepast, - gebiedt de eerlijkheid mij vast te stellen, dat het schrijven van dergelijke zaken nu niet zó eenvoudig is als de breidellose overstroming met vers-libristische poëzie omstreeks '20 zou doen vermoeden. Het ‘vers libre’ is dáárom toch nog een vrij moeilijke vorm, omdat het *beginsel* althans van het metrum er allerminst in verzaakt is (hierover ook Verwey, l.c). Het metrische beginsel berust op herhaling, en zonder herhaling kan de poëzie niet leven. Zo zien wij dan in het geslaagde ‘vers libre’, dat zich net voldoende van proza onderscheidt om de naam van poëzie te blijven verdienen, grotere, pseudo-metrische eenheden de kop opsteken: er valt een zekere regelmaat in de opeenvolging der volzinnen te bespeuren; er treden overeenkomsten in zinsconstructie op; herhaling van woorden en zinsdelen; het gebruik van dezelfde beginwoorden in een bepaalde groep volzinnen; een meer of minder regelmatige afwisseling van langere en kortere regels, - en dan vooral ook het procédé van de opsomming: het opeenstapelen van substantieven of adjectieven, dat bij Whitman zo sterk de aandacht trekt. Dit alles draagt ertoe bij om aan het versrhythme een zekere metrische *schijn* te geven, al is er van werkelijk metrisch rhythme al lang geen sprake meer, tenzij dan bij toeval. Een tweede reden waarom

men de moeilijkheden van het ‘vers libre’ niet onderschatten moet is gelegen in het ontbreken van een formeel houvast. In het regelmatig geconstrueerde vers draagt de vorm de inhoud, doet de formele dwang ons gedachtenverbindingen aan de hand, begunstigt invallen, prikkelt de verbeelding door de weerstanden, die opgeworpen worden. Dit alles is van het ‘vers libre’ niet te verwachten. Daarom zou men zeer stellig een ‘vrij’ vers, dat even geslaagd is als het best denkbare vers in gebonden vorm, - mij is alleen zo'n ‘vrij’ vers niet bekend! - als prestatie hoger moeten aanslaan.

Ik ben helaas niet in staat iets van Whitman voor u te citeren, en zal mij daarom beperken tot enkele fragmenten van Paul van Ostayen, de jonggestorven Vlaamse dichter, die veel méér was dan alleen maar een epigoon van het ‘vers libre’, - integendeel, een zeer belangrijk experimentator van het modernisme, met een vaak ontstellende woordfantasie, en de schrijver van enkele onvergankelijke verzen in een iets meer gebonden stijl. Wat ik hier citeer is zeker niet het beste van hem. In de eerste plaats het begin van het charmant kinderlijke en nogal komische *Marc groet 's morgens de dingen*, waarin de woordherhaling op de voorgrond treedt:

‘Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem ploem ploem
dag stoel naast de tafel
dag brood op de tafel
dag visserke-vis met de pet
pet en pijp
van het visserke-vis
goeiendag.’

Dan het begin van *Vers 6*, uit *De feesten van angst en pijn*, waarbij ik uw aandacht vraag voor de herhaling van de aanvang der versregels:

‘Ik kan geen postzegels verzamelen
 ik kan geen vrouwenfoto's verzamelen
 ik kan geen amourettes collectioneren
 en geen wijsheid
 ik kan niets meer.’

En tenslotte een voorbeeld van Whitmaneske woordopeenstapeling, uit *De mars van de hete zomer*:

‘Kaleidoskoop analogieën
 kontras ten
 nieuw beeld
 duizend beelden
 immer cylinders hoeken kegels prismen...’

Dit is zeer zeker geen poëzie die iedereen schrijven kan, al lijkt zij nog zo simpel, en zelfs ietwat ‘goedkoop’. Maar tevens is het poëzie, die de kiem van de ondergang in zich draagt, en die ten duidelijkste bewijst, dat de dichter, zelfs de begaafde dichter, zich niet alles veroorloven kan. Het overboord gooien van het metrum is van een dergelijk *laissez-aller* natuurlijk niet het enige, of zelfs maar het belangrijkste symptoom; maar toch kan het een belangrijke aanwijzing zijn, want een dichtkunst, die in formeel opzicht te kort schiet, brokkelt ook in andere opzichten gemakkelijk af, desintegreert, verliest haar innerlijke samenhang. Uit onze eerste lezing herinneren wij ons, dat de *concentratie* als een kardinaal kenmerk der poëzie moet worden beschouwd: ook op deze wijze is in te zien, dat een *zekere* metrische (en ook prosodische) regelmaat niet van het begrip poëzie losgemaakt kan worden. Een metrisch streng geordende dichtregel is nu eenmaal ‘geconcentreerder’ dan een even lange regel in vrije rhythmten geschreven; dit hangt samen met allerlei factoren, zoals herhaling, overzichtelijkheid, inprentbaarheid, die maken, dat een dergelijke regel als het ware ingelijst, besnoeid, tot zijn essentie herleid, voor ons

komt te staan, óók wanneer in woordkeus en syntaxis nog weinig van concentratie te bespeuren valt. En nu ligt het voor de hand, dat een dichter, die ook deze stilistische concentratie nastreeft, hierin ten zeerste gehandicapt wordt, wanneer het metrum en de andere formele elementen hem niet enigszins steunen en op weg helpen.

Mijne Heren. Ik ben aan het eind gekomen van mijn betoog. Ik ben er mij van bewust u tijdens onze gemeenschappelijke rondgang door de doolhof van het metrum veel verteld te hebben wat u onmiddellijk weer vergeten zult. Maar dat is helemaal niet erg. Het was er mij niet om te doen u zoveel mogelijk feiten en namen en formules bij te brengen, maar om u een algemeen inzicht te verschaffen in het *probleem* van het metrum, zoals zich dit in de poëzie stelt. Wanneer uit dit uur u alleen de zeer algemene overtuiging blijft, *dat het metrum iets is dat eigenlijk in de poëzie niet thuishoort en waar de poëzie het toch niet zonder kan stellen*, wanneer u iets hebt leren aanvoelen van het paradoxale en toch strikt noodzakelijke van dit merkwaardige vormelement, dan is het van bijzonder weinig belang of u morgen nog de verschillen tussen klassieke en Germaanse maatval op uw duimpje kent, of de rhythmische vrijheden in de alexandrijn. Een tegenstrijdigheid, zoals die zich ten aanzien van het metrum voordoet, mag dan op het eerste gezicht iets bevreemdende hebben, dit ligt toch alleen maar aan de feiten zelf, het ligt besloten in het wezen der poëzie. Meer dan uit iets anders blijkt uit *het conflict tussen metrum en rythme*, - waartoe de bedoelde tegenstrijdigheid te herleiden is, - dat de poëzie als een hachelijke onderneming moet worden beschouwd, een avontuurlijke onderneming, - én een onderneming, waaraan een zekere tragiek niet vreemd is. Het is de tragiek van alle individuen en bovenindividuele grootheden, die niet weten waar zij thuishoren, en die daarom steeds tussen twee stoelen komen te zitten. De poëzie zit op deze wijze tussen twee stoelen. Zij is een tussengebied tussen muziek en proza, tussen uiterste exactheid en concentratie en het vrije stromen der 'na-

tuurlijke' taal. Wat staat de poëzie te doen in een dergelijke situatie? Wel, wat iedereen doen zou, die zich tussen twee machten ziet geplaatst waarop hij onherroepelijk is aangewezen: steun zoeken bij de partij waarvan hij het meest te verwachten heeft, als tegenwicht tegen de partij waarvan hij het meest heeft te duchten. Nu is de macht, waarvan de poëzie het meest heeft te duchten, zonder enige twijfel het proza: mijn gehele vorige lezing was eraan gewijd deze fundamentele waarheid toe te lichten. Derhalve zoekt de poëzie steun bij de muziek, - en vooral bij die muziek welke het minst met proza gemeen heeft: de klassieke, overzichtelijke, metrisch streng geordende muziek, de muziek van een Haydn of een Mozart, die het 'hemelse' suggereert van de harmonie der sferen, - als een parvenu dringt de poëzie zich bij deze muziek in om haar de kunst wat betreft hoofse manieren, afgemetenheid en strenge omgangsvormen, of zelfs wat betreft goddelijke almacht, schoonheid en lichtvoetigheid, af te kijken. Maar helaas is dit onmogelijk; helaas blijken de theorieën van een Paul Valéry, die de poëzie qua exactheid niet alleen met de muziek, maar zelfs met de bouwkunst vergelijkt, hersenschimmen te zijn; en de poëzie wordt door de muziek afgestoten met een kracht even groot als de aandrang waarmee zij dit illustere gezelschap heeft gezocht. Het gevolg daarvan is, dat zij uit wrok het vulgairder gezelschap van het proza weer gaat opzoeken, waar zij zich al evenmin op haar plaats voelt en waar zij steeds naar de muziek zal blijven terugverlangen. Een slingerbeweging van de muziek naar het proza, en van het proza naar de muziek, vice versa, - en een compromis ergens op een punt van die slingerbaan: dit is het lot van de poëzie, deze meest gekwelde aller kunsten. Overigens zal de dichter er verstandig aan doen zich zonder morren bij zijn tweeslachtige positie neer te leggen; en hij is ook meestal zo verstandig; of beter gezegd: de dichter is altijd zo verstandig, en de dichter, die iets van de theorie van zijn vak afweet, meestal, d.w.z. zolang hij dicht en niet aan de theorie van zijn vak denkt...

III Het rijm

Mijne Heren. Het rijm, waarover ik hedenavond met u spreken wil, behoort tot de *klank* van het gedicht, en is dus in zeer algemene zin een ‘muzikaal’ phenomeen. Zoals u weet, berust het rijm op een overeenkomst in klank tussen twee of meer lettergrepen van twee verschillende woorden. Deze overeenkomst omvat zowel de klinkers als de medeklinkers, en openbaart zich in verreweg de meeste gevallen aan het eind van de versregels (z.g. *eindrijm*). Wel is waar kennen wij ook het *binnenrijm*, waarbij een van de rijmende woorden of lettergrepen zich niet aan het eind van een versregel bevindt; maar dit binnenrijm (evenals het beginrijm, waarbij de beide rijmwoorden zich aan het begin van de regels bevinden) is toch meer als een toegift, een willekeurige verfraaiing te beschouwing dan als een normale verschijningswijze van het rijm. We onderscheiden *staand* en *slepend* (of mannelijk en vrouwelijk) rijm, al naar gelang er één of twee rijmende lettergrepen in het spel zijn, terwijl in het laatste geval, dus bij slepend rijm, het accent op de eerste lettergreep valt en de tweede lettergreep in beide woorden dezelfde is (b.v. ‘staren-varen’, ‘verfoeilijk-moeilijk’); en *glijdend* rijm, wanneer er drie lettergrepen aan het rijm deelnemen, met het

accent al weer op de eerste van de drie (b.v. ‘naderen-raderen’). Verder het *dubbelrijm*, waarbij tweelettergrepige woorden met beide lettergrepen op elkaar rijmen (b.v. ‘vijand-bijstand’), of ook wel twee paar twee- of meerlettergrepige woorden (b.v. ‘bochtige straten-tochtige gaten’). Het dubbelrijm vindt men nogal eens in humoristische verzen; maar het komische effect kan ook geheel ontbreken, en zeker ontbreekt het bij dichters als Hooft, - die zelfs hier en daar drie woorden op elkaar laat rijmen! - Boutens, Hendrik de Vries, Slauerhoff, e.v.a., die deze rijmen herhaaldelijk met serieuze bedoelingen hebben toegepast (Boutens b.v. in *Meisje met dood vogeltje* uit *Tusschenspelen*, waarin ‘stijf vroor’ rijmt op ‘lijf door’, ‘aankwam’ op ‘traan nam’, ‘noodsein’ op ‘doodspijn’, - alleen het rijm ‘jou ging’ - ‘trouwing’ zou even op onze lachspieren kunnen werken, indien het onderwerp en de toon van het gedicht zich daar niet tegen verzetten). Een bekende variant op het rijm is het *assonerende rijm*, of *assonance*, waarbij alleen de klinkers dezelfde zijn (b.v. ‘bloed-boer’) en het *acconsonerende rijm*, waarbij de medeklinkers dezelfde zijn (b.v. ‘tafel-griffel’); de *assonance*, die al heel oud is, is in de moderne poëzie o.a. weer toegepast door Francis Jammes, en bij ons vooral door Herman van den Bergh. Voorts delen we het rijm in naar de plaats die het in het prosodisch schema inneemt. Het is namelijk in het geheel niet nodig, dat het rijm zich in twee onmiddellijk op elkaar volgende regels openbaart; de regels waarin gerijmd wordt, kunnen ook verder van elkaar afliggen, met één, twee, of zelfs meer regels ertussen. Zo onderscheiden we gepaard rijm, gekruist rijm, en omarmend of omvattend rijm, - maar dit is iets waar ik in een latere lezing op terugkom. Alleen noem ik u nog het *slagrijm*: wanneer méér dan twee op elkaar volgende regels op elkaar rijmen. Hier heeft u dan een heel arsenaal van vaktermen, die u spoedigst weer vergeten mag; wanneer ik ze te pas breng, zal ik ze altijd weer opnieuw voor u definiëren.

Over de historische ontwikkeling van het rijm kan ik kort zijn.

De oude Germanen kenden geen eigenlijk rijm, maar alleen het z.g. stafrijm, of alliteratie. Bij de Grieken en Romeinen heeft het rijm zich pas laat ontwikkeld, n.l. toen de metrisch strenge vormen door meer ongebonden rhythmten vervangen werden; het typisch Griekse of Latijnse vers is rijmloos. In de West-Europese letterkunde daarentegen heeft het rijm steeds een zeer belangrijke rol gespeeld, hoewel er ook wel tijden van reactie zijn geweest, waarin men de voorkeur gaf aan rijmloze gedichten, veelal in aansluiting aan de antieken, - de 18e eeuw b.v.

In welk opzicht onderscheidt zich het rijm als ‘muzikaal’ phenomeen van werkelijke muziek? Alvorens deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we weten met welk element uit de muziek wij het rijm het best kunnen vergelijken: met de melodie, het contrapunt, de harmonie, etc. Een bezwaar tegen een dergelijke vergelijking is al dadelijk, dat woorden nooit *tegelijk* klinken, - behalve dan bij ingewikkelde spreekkoren, in sommige operascènes, en bij ruzie, - terwijl met name de muzikale harmonie en het muzikale contrapunt geheel berusten op het gelijktijdig klinken van verschillende stemmen. Toch meen ik als vergelijkingsobject de *harmonie* te moeten kiezen, en wel omdat de harmonie een ‘statisch’ phenomeen is, - d.w.z. zich niet in de tijd voortbeweegt, - evenals het rijm, waarbij telkens maar één, of hoogstens twee woorden betrokken zijn, en niet de gehele dichtregel. Rijm en harmonie vormen beide een contrast met het vloeiend bewegen van woordenreeksen resp. melodieën en contrapuntische weefsels van melodieën. Een grappige overeenkomst is nog, dat rijmwoorden (ongeveer) onder elkaar staan, evenals de noten van een accoord, of harmonie. Het grote verschil tussen beide elementen is, zoals ik reeds aanduidde, hierin gelegen, dat de rijmwoorden niet tegelijk, maar na elkaar gehoord worden; maar doordat het eerste woord, waarop gerijmd wordt, als het ware in het geheugen blijft doorklinken, treedt er toch nog een soort gelijktijdigheid op, zo niet van acustische, dan toch van psychologische aard; en men zou dus kunnen volhouden, dat b.v.

de rijmwoorden ‘baat’ en ‘straat’ tezamen een poëtisch ‘accoord’, een poëtische ‘harmonie’ vormen, die in zekere zin te vergelijken is met de beide tonen, die een terts vormen, b.v. c en e, of e en gis. (Zoals de c en de e, en de e en de gis ‘iets’ met elkaar gemeen hebben, dat ons van muzikale harmonie doet spreken, zo hebben ook de rijmwoorden iets met elkaar gemeen, dat de ‘rijmharmonie’ waarborgt: in dit geval de klank ‘aat’). Verder gaat de overeenkomst niet; maar als punt van uitgang voor theoretische uiteenzettingen is dit voldoende.

Wanneer een dichter op een bepaald woord wil rijmen, dient hij zich van te voren van de *rijmmogelijkheden* op de hoogte te hebben gesteld. Dit betekent geenszins, dat hij alle rijmwoorden uit het hoofd hoeft te kennen, of zelfs maar een zeker aantal rijmwoorden. In verreweg de meeste gevallen zal hij zich op zijn ‘inspiratie’ kunnen verlaten, die hem het goede rijmwoord op het goede moment aan de hand doet; al zijn er genoeg dichters, en zelfs zeer beroemde, die, zoals men op hun manuscripten heeft kunnen zien, het niet beneden hun waardigheid achten om in ogenblikken van rijmnood een rijtje beschikbare rijmwoorden neer te krabbelen om daar dan een keuze uit te doen; en al zijn er waarschijnlijk evenveel dichters, die van een rijmwoordenboek, zoals dat b.v. een eeuw geleden nog bestond, - het rijmwoordenboek van Witsen Gijsbeek, - indien zij het bezaten, een iets gretiger gebruik zouden maken dan wel strookt met hun superieure minachting voor zulke laag bij de grondse hulpmiddelen, - een minachting die ik deel en waaraan ik graag uiting geeft, maar dan alleen als er leken bij zijn, die geïmponeerd moeten worden, niet in een gezelschap van vaklieden... Maar, om weer ernstig te worden, mijne heren, in elk geval moet de dichter dan toch de zekerheid hebben, *dat* er iets rijmt op het eindwoord van zijn eerste versregel; en hij zal dus instinctief woorden als ‘vondst’ vermijden, waar eigenlijk helemaal niets op rijmt, afgezien van een aantal ‘overtreffende trappen’, als ‘rondst’ ‘gezondst’, etc. Gelukkig zijn dergelijke woorden niet zeer talrijk; en

algemeen gesproken is het misschien een goede dichttactiek om geen enkel rijmwoord, dat zich aan de fantasie opdringt, uit de weg te gaan, en, voor het geval dat het spaakloopt, dan maar zijn toevlucht te nemen tot een of ander lapmiddel, b.v. door in plaats van een ‘echt’ rijmwoord een assonerend rijm te gebruiken, en b.v. op ‘vondst’, ‘ons’ of ‘bonst’ te laten rijmen, waarbij dus alleen de overeenkomst der klinkers (en in dit geval *gedeeltelijk* van de medeklinkers) gehandhaafd blijft. Dit wordt, wanneer het zo eens uitkomt, geregeld gedaan, en niemand die er de dichter een verwijt van zal maken. Intussen verandert dit alles niets aan het feit, dat er enorme verschillen zijn waar te nemen in het aantal rijmmogelijkheden, die door elk woord afzonderlijk worden geboden. Zo noem ik u het woord ‘zelf’, een veel voorkomend woord, dat heel goed aan het slot van een versregel kan optreden. Wat rijmt daar nu op? Alleen ‘delf’, ‘elf’, ‘gewelf’ en ‘hooischelf’, dus maar vier woorden, woorden bovendien, waarvan het, in verband met hun gedeeltelijk nogal speciale betekenis, allerm minst zeker is, of zij altijd wel bruikbaar zijn. Stel daartegenover een woord als ‘straat’, waarop een hele rij van veelgebruikte woorden rijmt, van ‘baat’ tot ‘zaad’ haast het hele alfabet uit, en dan nog een aantal twee- of drielettergrepige woorden, zoals ‘soldaat’ of ‘desperaat’.

Nu de harmonie in de muziek. Wanneer we ons tot het zo juist genoemde voorbeeld beperken, - dat van de terts, - dan zien wij, dat *iedere toon*, onverschillig hoe zijn ligging is, *vier tertsen* heeft, niet meer en niet minder: een grote en een kleine terts naar boven en een grote en een kleine terts naar beneden (de overmatige en verminderde tertsen laat ik buiten beschouwing). Iemand, die deze harmonie gebruiken wil, is dus altijd zeker een keuze uit deze vier mogelijkheden te kunnen doen. En zo is het met alle andere accoorden. Iedere toon is, met alle accoorden, alle harmonieën, die we op deze toon kunnen bouwen, verplaatsbaar, - transponeerbaar, - in een andere toonsoort, zonder dat er harmonisch gesproken ook maar iets verandert;

steeds zijn de mogelijkheden, niet alleen even talrijk, maar ook volkomen identiek aan elkaar. We kunnen dit zo uitdrukken: de muzikale harmonie berust op een *homogeen* systeem, - een homogeen 'continuüm', zoals men het wel noemt, - waarin alle relaties verschuifbaar zijn, zonder door deze verschuiving van karakter te veranderen. De mogelijkheden van het rijm daarentegen vormen tezamen een heterogeen systeem, - een 'systeemloos' systeem, als u wilt, - met leemten en leegten, en daarnaast opstoppen en samenballingen, - ongeveer zoals de materie in het heelal verdeeld is, terwijl men de muzikale harmonie met de mathematische betrekkingen in de homogene ruimte zou kunnen vergelijken. Het gevolg daarvan is, dat iedere verschuiving of verplaatsing, d.w.z. ieder nieuw woord, of iedere nieuwe klank, waarop gerijmd moet worden, als het ware een nieuwe wereld opent, waar geheel andere wetten gelden dan in de wereld welke men zo juist verlaten heeft. Dit verschijnsel zou in de muziek overeenkomen met een volmaakt willekeurig, aan iedere wetmatigheid ontsnappend gedrag van de tertsen ten opzichte van de tonen: er is b.v. een c met alle vier de tertsen, er is een f met niet meer dan drie, terwijl er ergens in de bas een ondeugende fis is, die helemaal geen tertsen blijkt te hebben. U voelt wel, dat op deze manier de muziek vrijwel onmogelijk zou worden, althans de meerstemmige muziek. Nu zijn de gevolgen van de ongelijke verdeling der rijmmogelijkheden voor de poëzie wel iets minder catastrofaal. De poëzie is namelijk lang niet zo sterk op het rijm aangewezen als de muziek op de harmonie (denkt u maar aan het bestaan van rijmloze verzen, b.v. het 'vers libre', het Engelse 'blank verse', d.z. vijfvoetige, rijmloze jamben; en meer van dergelijke vormen). Maar deze heterogeniteit van het rijm geeft enerzijds toch wel weer aardig het verschil aan tussen de muziek en haar zoveel kunstmatiger, ongeregelder en krampachtiger zusterkunst, terwijl zij anderzijds de grote moeilijkheden belicht, waarvoor de rijmende dichter zal komen te staan, zodra hij aan het werk wil tijgen. De dichter is veel meer afhankelijk

van de mogelijkheden, die zijn materiaal, de taal biedt; hij heeft een veel hardnekkiger strijd te voeren met het *toeval*, waaraan het rijm moet worden ontwoerd.

Het gevolg van een en ander is, dat de z.g. *rijm dwang* subjectief vaak als hinderlijk wordt gevoeld, en, objectief, aan de waarde van het gedicht afbreuk kan doen. Ten einde het rijm tot iedere prijs te handhaven is de dichter soms op woorden aangewezen, die in een bepaalde gedachtengang of sfeer thuishoren, welke op generlei wijze te verenigen is met de sfeer rondom het eerste rijmwoord, het woord waarop gerijmd moet worden. Gebruikt hij deze woorden nu tóch, - en hij kan vaak niet anders, - dan ziet men die gewrongen wendingen optreden, die stoplappen, die overbodige mededelingen en kleurloze uitweidingen, - en bij minder begaafde, of minder handige dichters ook vaak belachelijkheden, - die de beoordelaar onmiddellijk op het spoor brengen van de 'rijm dwang', hetgeen voor de dichter in kwestie dan weer het voordeel heeft, dat het afwijzend oordeel, door deze gebreken te voorschijn roepen, uitsluitend de prestaties van de verstechnicus betreft, en niet noodzakelijkerwijs die van de stilist. Neem het voorbeeld dat ik zo juist gaf: het woord 'zelf', met zijn vier rijmwoorden: 'elf, delf, gewelf, hooischelf'. Toevallig hebben deze woorden iets gemeenschappelijks, een zekere gemeenschappelijke sfeer: zij hebben iets landelijks, of aards, - de elf als sprookjeswezen, dus niet als het getal elf; delf b.v. in de betekenis van 'een kuil delven'; gewelf als stergewelf of iets dergelijks; - iets landelijks, iets pastoraals of arcadisch, dat hen geschikt maakt om gezamenlijk b.v. in een sonnet op te treden. Men heeft dan voor de vier rijmwoorden, die de eerste acht regels van het streng gebouwde sonnet vereisen, vijf mogelijkheden, zodat men niet bevreesd hoeft te zijn, dat het werkstuk op al te grote technische moeilijkheden zal stuiten. Maar nu heeft men zich ten taak gesteld een sonnet te schrijven, dat de impressie van een steenkolenmijn moet oproepen, - ter wille van de duidelijkheid geef ik dit voorbeeld maar in een zo

schools mogelijke trant. Hier zijn de mogelijkheden al tot vier ingekrompen, n.l. tot ‘elf, zelf, delf en gewelf’; en wanneer nu tijdens het schrijven van het sonnet zou blijken, dat ook ‘elf’ (in zijn beide betekenissen) onbruikbaar is, blijven er nog maar drie over, tenzij men ‘hooischelf’ in de bres laat springen. Maar een hooischelf in een steenkolenmijn is al een bijzonder ongelukkig attribuut. Wil de dichter nu met alle geweld tóch het rijmwoord ‘hooischelf’ of ‘schelf’ gebruiken, dan is de kans zeer groot, dat de rijm dwang merkbaar wordt, m.a.w. dat er een versregel, of een halve versregel ontstaat, waarin de hooischelf er bij de haren, of de halmen, bijgesleept is. Voor dit probleem der ‘onverenigbare rijmwoorden’ komt de dichter herhaaldelijk te staan; en zijn vernuft moge in vele gevallen toereikend zijn om het probleem zuiver formeel tot oplossing te brengen, aan de poëtische kwaliteiten van het gedicht doet dit maar al te vaak afbreuk.

Ten einde deze moeilijkheden te omzeilen staan ons verschillende technische middelen ten dienste, die gedeeltelijk niet veel meer zijn dan uitvluchten, maar die toch geregeld worden toegepast. De *assonance* noemde ik reeds: in plaats van ‘hooischelf’ kan men b.v. het woord ‘helft’ gebruiken, een door zijn neutraliteit zeer geschikt woord, dat buitendien nog wel iets méér is dan een *assonance*, en reeds sterk doet denken aan een volrijm (de *t* is er alleen maar bijgekomen). Bij wijze van ultimum refugium *herhaalt* men ook wel eens hetzelfde rijmwoord (Gorter b.v. in zijn latere sonnetten, - waar deze herhaling overigens een speciale betekenis heeft, - Nijhoff in zijn eerste bundel *De Wandelaar*, - en ook Marsman, maar dan veelal op plaatsen waar van rijm dwang geen sprake kan zijn, zodat ook bij hem deze herhaling aan andere oorzaken moet worden toegeschreven); maar dit is toch vrij onelegant, evenals de sporadisch toegepaste methode om eenvoudig een *niet rijmende* regel in te lassen: een bekentenis van onvermogen, die vooral in een sonnet de dichter in discrediet brengt. Maar een dichter moet alles durven, en ieder afwijzend oordeel trotseren; en daarom staat er zo eens

in de tien of twintig jaar een groot en onverschrokken man op, die een sonnet schrijft met één rijmloze regel. Bedenklijker vormen neemt het vermijden van de rijmdwang aan, wanneer de dichter nieuwe woorden gaat bedenken, nieuwe rijmwoorden; Albert Verwey was daar nogal sterk in (b.v. ‘lente-zielsgewente’ ‘geraamte-genaamte’); trouwens, Gorter was hem daar al in voorgegaan, zij het ook in de meeste gevallen meer uit sprankelende overmoed dan uit bittere noodzaak. De befaamde Tachtiger stijl moest wel tot zoiets leiden; want laat men de nieuwvorming van woorden toe bij wijze van poëtische luxe, dan is niet in te zien waarom men voor de rijmwoorden zou halthouden, wanneer men in de knel zit. Ook het gebruik van sterk verouderde of ongebruikelijke woorden als rijmwoord hoort hierbij; ook dit komt bij Verwey voor, en verder bij Boutens, die ergens in een sonnet het woord ‘jokkeling’ gebruikt, een woord dat alleraardigst klinkt en dat blijkens het zinsverband zoiets als ‘aarzeling’ moet betekenen, maar dat mij althans volkomen onbekend is. Overigens zijn er natuurlijk nog veel meer factoren die het gebruik van dergelijke woorden in de hand werken, maar dat is nu niet aan de orde.

Tenslotte wil ik niet onvermeld laten, dat de rijmdwang in een groot aantal gevallen ontlopen kan worden door een ander rijmwoord te kiezen, en dus b.v. in het sonnet over de steenkolenmijn van het rijm op ‘zelf’ af te zien. En ook het omgekeerde zal in de praktijk voorkomen: de rijmklank blijft dezelfde, maar het *gedicht* wordt anders, d.w.z. de hele steenkolenmijn wordt aan het als zodanig gehandhaafde rijm opgeofferd, en er komt b.v. een sonnet te voorschijn over gouddelevers, al of niet in een of ander symbolisch verband. Dit heeft echter het nadeel, dat men zich niet alleen in nieuwe, en onvoorziene technische moeilijkheden kan verstrikken, maar vooral, dat men een nederlaag geleden heeft en een stuk van zijn technisch zelfvertrouwen heeft ingeboet. Maar dat moet men wel eens voor het schrijven van een goed gedicht overhebben...

Intussen, mijne heren, hoeft geen dichter zich voor rijmdwang te schamen; want tenslotte is het zijn schuld niet, dat de rijmkansen zo uitermate ongelijk over de woorden en lettergrepen zijn verdeeld. Wanneer ik hier enkele voorbeelden geef van de ongunstige gevolgen van de rijmdwang, gelieve u dit dan ook niet als een uiting van bedilzucht te beschouwen, maar enkel en alleen als een poging om u te laten zien, dat de rijmdwang een ernstige zaak is, en ernstige gevaren voor het gedicht met zich meebrengt, waaraan ook de meest ervaren vaklieden niet altijd ontsnappen. Allereerst geef ik u twee citaten van Boutens, uit de bundel *Tusschenspelen* al weer, - een prachtige bundel, terloops gezegd, waarin deze dichter weer geheel het peil van zijn bezielde jeugdpoëzie heeft bereikt. Zo'n aanvang als van het *Sonnet* op pag. 26 is werkelijk van een onvergetelijke, weidse bezieling:

‘Alleroppermachtigste van harts gelieven,
Wier oogenstraal geen schepsel kan ontschuijen,
Dat overduurde winters donkre druilen -,
Liet in uw kleed van prilste bloemmotieven

Die de' ondergrond van gras en madelieven
Met bloesemranken, rhododendrontuilen,
Narkissen, hyakinthen overpuilen,
Ge u door den dood zelf ronselen en verbrieven?’

In deze beide strofen openbaart zich de rijmdwang in de rijmwoorden op ‘ontschuijen’, ten gevolge van de betrekkelijke schaarste daaraan. Reeds in de zesde regel had Boutens geen andere rijmwoorden meer tot zijn beschikking dan ‘buijen’ (dat onbruikbaar was), ‘huilen’ (eveneens onbruikbaar, want lelijk en onpoëtisch), ‘uilen’ (onbruikbaar in dit gedicht), ‘kuilen’, ‘ruilen’, ‘muilen’ (onbruikbaar), ‘zuilen’ (hier niet erg voor de hand liggend), ‘vuile’ of ‘vervuilen’ (zeer ongeschikt) en ‘tuilen’ en ‘puilen’, die dan tenslotte gebruikt zijn. Ook met

‘kuilen’ en ‘ruilen’ had de dichter waarschijnlijk wel iets kunnen beginnen, indien zijn gedachtengang een andere richting was ingeslagen; maar hij hield het nu eenmaal op de ‘rhododendrontuilen’ en het ‘overpuilen’, dit laatste in de betekenis van het overgroeid zijn van het gras door de weelderige vegetatie: de bloemen puilen als het ware uit hun kelken en onttrekken zo de ‘ondergrond’ van gras en madelieven aan het gezicht. Het woord ‘rhododendrontuilen’ is misschien wat overladen, maar geeft tevens het pronkende en overlade van de rhododendrons zelve uitstekend weer. ‘Overpuilen’ in dit verband lijkt echter minder geslaagd; en het valt wel als zeker aan te nemen, dat Boutens nooit op dit, niet alleen vrij kunstmatige, maar ook allerlei ongewenste associaties (uitpuilende ogen!) oproepende woord was gekomen, wanneer het rijm er hem niet toe gedwongen had. We hebben hier te doen met een geval van *relatieve* rijm dwang: de dichter had best een andere kant uit gekund, maar hij deed dit niet en legde zich vast op een tweetal rijmwoorden, die tot minder gelukkige resultaten moesten leiden, al is er geen sprake van, dat dit mooie sonnet daar onherstelbare schade van zou hebben ondervonden. Men voelt het even als een kleine stoornis, die in de totaalindruk van het gedicht nauwelijks enige sporen achterlaat.

Bij Rilke, die ik persoonlijk als de grootste moderne dichter beschouw, vindt men voorbeelden van rijm dwang, - en vaak van *absolute* rijm dwang, d.w.z. dat de dichter geen keus had, en een andere rijmklank had moeten kiezen om de gevolgen ervan te ontlopen, - die vaak zeer instructief zijn en die een enkele maal, helaas, ook wel eens een gedicht doen mislukken. Ik sla het tweede deel van *Neue Gedichte* open, en vind al dadelijk in het eerste gedicht, *Archaischer Torso Apollos*:

‘Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenapfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber...’

U zult het met mij eens zijn, dat de vergelijking van een antieke torso met een kandelaber nu niet bepaald uitmunt door aanschouwelijkheid, en zelfs een ietwat groteske indruk maakt. Maar de dichter móest wel, want hij moest op ‘Aber’ rijmen, en hiervoor kwam, behalve ‘Kandelaber’ alleen nog ‘Traber’ in aanmerking, dat nóg onbruikbaar is. Överigens valt niet te ontkennen, dat Rilke zich met zijn gewone subtiliteit uit dit dilemma heeft gered, en van de kandelaber alles heeft gemaakt wat er nog van te maken viel.

Hetzelfde geldt voor de aanvang van *Der Auferstandene*:

‘Er vermochte niemals bis zuletzt
ihr zu weigern oder abzuneinen,
dass sie ihrer Liebe sich berühme;
und sie sank ans Kreuz in dem Kostüme
eines Schmerzes...’

Ook dit bevredigt ons allerminst, dit ‘Kostüme eines Schmerzes’, in verband met de aan het kruis neerzinkende Maria Magdalena (al wordt er wel éven heel aardig het ijdele en opzichtige van deze dubbelzinnige vrouwenfiguur door opgeroepen!). Maar al weer: de dichter had geen andere keus; want op ‘berühme’ rijmt verder alleen nog ‘Brotkrüme’, dat hier natuurlijk niet in aanmerking kwam.

Tot zover over de rijmdwang. Nu zou men zeggen: voor de dichter moet toch wel alle aanleiding bestaan om dat lastige rijm, dat hem zoveel hoofdbreken kost en tot zoveel concessies dwingt, te vervloeken en in de ban te doen! En toch doet de verstandige dichter dit niet: integendeel, hij blijft het rijm door dik en door dun trouw, en schrijft geen rijmloze verzen anders dan bij wijze van ontspanning of afwisseling, of wanneer zijn onderwerp er op enigerlei wijze aanleiding toe geeft. Zoals aan alles wat onze vrijheid beperkt, zit er namelijk aan de rijmdwang nog iets anders vast. Onvrijheid en gebondenheid maken vindingrijk, - een stelling die ik ú, mijne heren, niet nader behoef toe te lichten,

- en ik zou dan ook tegenover de *rijm dwang*, als nadeel, de *rijmvondst*, als voordeel, willen stellen. Met rijmvondst bedoel ik niet de vondst van een mooi of verrassend rijmwoord, maar een vondst die ons dóór het rijm aan de hand wordt gedaan, en waarvan met enige zekerheid valt aan te nemen, dat wij er *niet* op gekomen zouden zijn, wanneer het rijm er ons niet op enigerlei wijze toe genoopt had. We kunnen in dit verband ook spreken van *rijm discipline*, van de disciplinaire betekenis van het rijm, en daarmee betreden wij een gebied, dat vooral door Paul Valéry in zijn theoretische geschriften ontgonnen is. Volgens Valéry moet de dichtkunst - en iedere kunst - als een product van dwang worden beschouwd, van zelfopgelegde beperkingen, die vaak volmaakt willekeurig gekozen zijn; Valéry kent dan ook alleen waarde toe aan verzen, waarvan het ontstaan moeite heeft gekost, en hij verwerpt de inspiratie. Hoeveel eenzijdigheid aan deze theorie ook eigen moge zijn, de rijm dwang, die tot rijmvondst kan leiden, levert er toch wel een treffende illustratie van.

Ik wil u enkele voorbeelden van rijmvondst geven, en wel van dezelfde twee dichters, die ik zo juist enigszins onvriendelijk bejegend heb. Van Boutens kies ik de eerste strofe van het *Sonnet* op pag. 21 van *Tusschenspelen*:

‘Ontmanteld met het donkerend getij,
Tot op het hart, tot op de ziel ontbloot,
Staan eerlijk ongeschonden, eenzaam groot
Wij winterbomen in ons star gewei...’

De vergelijking tussen de vertakkingen van kale winterbomen en een *gewei* is een vondst van de eerste rang; maar tevens een vondst waar de dichter misschien niet zo licht op gekomen was, wanneer hij niet op ‘getij’ had moeten rijmen, waarbij de rijmmogelijkheden nu niet zo bijster talrijk zijn. Dit citaat is nog uit een ander oogpunt interessant, n.l. doordat het ons de nadelen toont van een ander soort dwang, n.l. de *metrische dwang* en de *prosodische dwang*, die daarin bestaan, dat de dichter genoodzaakt

is om versregels van die en die lengte volgens een bepaald metrum met woorden te vullen, waarbij het er voor de versificatie niet op aankomt welke woorden hij kiest, mits zij maar aan het vooropgestelde schema gehoorzamen. Inderdaad maken de 2e en de 3e regel, die tot het zwakste uit dit sonnet behoren, de indruk hoofdzakelijk geschreven te zijn om deze regels ‘vol te krijgen’; d.w.z. er staat natuurlijk wel ongeveer in wat de dichter heeft willen zeggen, en het is ook nog wel ‘mooi’ zoals hij het zegt; maar het is een beetje slappe, een beetje aangelengde schoonheid, met die krachteloze herhalingen en opeengestapelde adjectieven (*‘tot op het hart, tot op de ziel ontbloot, staan eerlijk ongeschonden, eenzaam groot...’*), - een soort schoonheid, die wel erg afsteekt bij de waarlijk poëtische, op suggestieve zeggingskracht en niet op gezwollenheid berustende schoonheid van de 1e en 4e regel. In het kader van een samenvattende critiek op deze bundel van Boutens zou men op dergelijke kleinigheden natuurlijk niet de aandacht vestigen; ik noem ze hier dan ook alleen bij wijze van toelichting van een verschijnsel waarnaar men bij geen enkele dichter vergeefs zal zoeken.

Hierna volgt een citaat uit *Neue Gedichte* van Rilke, de aanvang van het sonnet *Eine Sibylle*:

‘Einst, vor Zeiten, nannte man sie alt.
Doch sie blieb und kam dieselbe Strasse
täglich. Und man änderte die Masze,
und man zählte sie wie einen Wald

nach Jahrhunderten. Sie aber stand
jeden Abend auf derselben Stelle,
schwarz wie eine alte Zitadelle,
hoch und hohl und ausgebrannt...’

Wat is het opvallende in deze passage? Dat er twee dichterlijke

vergelijkingen in voorkomen, die in hoge mate bijdragen tot de plastische kracht, waarmee de gestalte van de oude toverkol voor ons opgeroepen wordt, - de vergelijking met het bos, dat naar eeuwen wordt geteld in plaats van naar jaren; en de vergelijking met een oude citadel: zwart, hoog, hol en uitgebrand. En nu is het wel heel toevallig, - of liever níet toevallig, - dat deze twee woorden 'Wald' en 'Zitadelle' juist als rijmwoorden optreden, waarvan men veronderstellen mag, dat zij door een aanzienlijke mate van rijm dwang waren belast. Zonder de rijm dwang was de dichter nooit 'zo maar' op deze woorden gekomen: dit kunnen we wel als vaststaand aannemen. Op 'alt' en 'Stelle' rijmt nu niet zóveel, dat hij de handen geheel vrij had. Hij werd door het rijm naar deze vondsten toegedreven, - maar hij nam toen zijn kans ook waar, en dit is het wat de werkelijke dichter onderscheidt van de rijmelaar, die eveneens zijn kansen in de schoot geworpen krijgt, maar die er niets mee weet aan te vangen.

Inderdaad wordt de verhouding tussen rijm dwang en rijm vondst geheel bepaald door de bekwaamheid van degene die het rijm hanteert. Bij de begaafde dichter zullen de rijm vondsten op de voorgrond treden en de rijm dwang doen vergeten, - in welke mate, dat is natuurlijk bij benadering niet te schatten. Maar men krijgt toch wel de indruk, dat het surplus aan de kant van de rijm vondst, dus het 'nuttig rendement' van het rijm, in het algemeen aanzienlijk is. Trouwens, ook wanneer er van aantoonbare rijm vondsten nog geen sprake is, kan het rijm een stimulerende invloed op het scheppen van het vers uitoefenen, niet alleen wat de verwoording, maar ook wat de inhoud betreft. Het feit alleen al, dat men *weet*, één of twee versregels verder een woord van die en die klank te moeten gebruiken, kan het zelfvertrouwen ten goede komen, de inspiratie doen stijgen, de fantasie be vleugelen. Lukt het rijmen een paar keer goed, dan is men de koning te rijk, en ook het vers wordt meestal goed. Het kan ook wel eens mislopen, maar die kans neemt men op de koop toe. Veel meer dan het metrum is het rijm de eigenlijke *motor* van het

gedicht, een motor die op regelmatige afstanden aanslaat, - die ook wel eens hinderlijk kan knallen en stinken, - maar die toch onontbeerlijk is.

Al deze overwegingen behoren reeds tot de *aesthetiek van het rijm*, hoewel nog slechts in zijdelingse zin. De disciplinaire betekenis van het rijm - de 'heuristische' betekenis, zo men wil, d.i. de betekenis van iets dat ons in staat stelt iets ánders te vinden - geldt hoofdzakelijk voor wat gevonden wordt, dus voor wat in het gedicht komt te staan; en dat is veelal minder het rijm zelf dan de woorden om het rijm heen, die de eigenlijke rijmvondst vertegenwoordigen. Men moet hierbij vooral niet uit het oog verliezen, dat dit nuttige effect van het rijm heel goed op een andere, meer verborgen wijze te bereiken zou zijn, waarbij men niets bijzonders *hoort*, - b.v. door af te spreken, dat ieder derde woord in iedere versregel met een bepaalde letter beginnen moet; of door van te voren vast te stellen, dat men in de eerste strofe van zijn gedicht een attribuut uit de landbouw te pas moet brengen, in de tweede een Griekse godheid, in de derde een knaagdier, en in het vierde een bezigheid van gijzelaars. Dit gaat al bedenkelijk veel op kruiswoordraadsels lijken, of op zijn best op rederijkerij; maar tenslotte hoeft niemand er achteraf iets van te merken, en het is niet in te zien waarom dergelijke methoden, toegepast door een werkelijk dichter, - ik stel nu maar deze theoretische mogelijkheid, - minder gelukkige vondsten zou opleveren dan de methode van het rijmen, die nu óók niet zo verschrikkelijk natuurlijk en onkunstmatig is... Maar, van de zo juist aangeduide rederijderskunstjes mag niemand iets merken, van het rijm merkt men wél wat: het rijm hóórt men, het rijm is een klankphenomeen, en een van de redenen waarom de dichters van oudsher rijmen, in plaats van andere kunstjes toe te passen, zal dus ook wel in de klank, in het acustisch opvallende of bekoorlijke van deze poëtische 'harmonieën' gelegen zijn. De vraag stelt zich dus: waarom gebruikt men het rijm als *klank*, - waarom klinkt het rijm 'mooi'?

Nu kunnen wij al dadelijk vaststellen, dat het rijm *op zichzelf beschouwd* niet ‘mooi’ is, en weinig of geen aesthetische betekenis heeft. Wanneer ik het woord ‘lopen’ uitspreek, en dan even wacht, en dan het woord ‘hopen’ ten gehore breng, wordt er niet de minste of geringste schoonheidsontroering bij u opgewekt; u zult u hoogstens afvragen wat mij mankeert, om na enig nadenken tot de conclusie te komen, dat ik mij blijkbaar op een enigszins luidruchtige wijze in het rijmen oefen. Iets anders wordt dit bij het dubbelrijm, b.v. de woorden ‘vijand’ en ‘bijstand’, kort na elkaar uitgesproken, of ‘klerenhanger’ en ‘berenvanger’: hierdoor wordt het oor wel even getroffen, maar het is aan gerechte twijfel onderhevig of dit aan de klankschoonheid moet worden toegeschreven, en niet aan het ongewone en verrassende - en veelal ook lachwekkende - van een overeenstemming in klank tussen samengestelde woorden. Over het geheel mag men zeggen, dat het rijm, los van het versverband gedacht, aesthetisch ‘neutraal’ is, en geen bijzondere aanspraken maakt op onze bewondering of waardering. Precies zo is het gesteld met de harmonieën in de muziek: een drieklank, een dominantseptiemaccoord, hebben geen zelfstandige aesthetische waarde, maar vinden hun bestemming in het compositorisch verband: in verband met, in het verband ván het melos, de melodieën, die zich in de tijd afspelen. Zoals men van een dominantseptiemaccoord pas genieten kan als onderdeel van een *reeks* accoorden, die hunnerzijds door het contrapuntisch weefsel der stemmen worden bepaald, zo wordt ook het rijm pas genietbaar, wanneer we het gedicht in zijn geheel horen of lezen. Dan is het rijm niet alleen verrassend, maar ook (vaak) mooi.

Het is opvallend, dat het rijm steeds aan het *eind* van de versregel optreedt, - afgezien dan van het vrij zeldzame binnenrijm, dat trouwens het normale eindrijm in verreweg de meeste gevallen niet overbodig maakt. Als lezer, of hoorder, is men aan de eindfunctie van het rijm zozeer gewoon geraakt, dat men er als het ware op zit te wachten. Voorts vestig ik er de aandacht

op, dat achter iedere versregel, en daarmee achter ieder rijmwoord, normaliter een *pauze* intreedt, die meer of minder lang kan zijn, - dit hangt, behalve van de zinsconstructie, van het aantal versvoeten af, en ook van het rijmwoord zelf: bij staand of mannelijk rijm (van één lettergreep) is de pauze doorgaans langer dan bij slepend of vrouwelijk rijm, - een pauze dus, die langer of korter kan zijn, maar die in de meeste gevallen (tenzij er geën-jambeerd wordt) toch niet ontbreekt. Deze pauze brengt het rijmwoord als het ware in relief: het rijm krijgt nu even de tijd om na te klinken, of, zo men wil, zich in het geheugen te prenten, opdat de rijmklank zich in de volgende regel beter herkennen laat. Maar ook het omgekeerde is waar: de pauze wordt op haar beurt geaccentueerd door het rijmwoord; een bijzonder opvallende rijmklank, of een ongewoon rijm, - b.v. een dubbelrijm, - heeft in eerste instantie ongetwijfeld een verlenging van de pauze tot gevolg. De vergelijking dringt zich hier op met het slotaccoord, of ook met de slotcadens, in de muziek; alleen biedt deze laatste, althans in de klassieke muziek, veel minder mogelijkheden dan het rijm. De slotcadens, d.i. een opeenvolging van accoorden, die aan meer of minder vaststaande wetten gehoorzaamt, is, hoewel voor formele afronding zeer geschikt, op zichzelf een vrij eentonig harmonisch phenomeen; en het behoeft ons dan ook niet te verwonderen, dat de moderne muziek deze cadens overboord heeft gegooid, en een muziekstuk langs geheel andere, deels eenvoudiger, deels zeer gecompliceerde wegen, beëindigt. Dit gaat dan wat meer op de rijkdom van het rijm lijken; men beëindigt een muziekstuk dan niet met de drieklank op de tonica, zoals dat in de klassieke muziek regel is, maar b.v. met een dominantseptiemaccoord (men vindt dit zelfs al bij Schumann, als ik mij niet vergis), een dominantnoonoaccoord, een overmatige drieklank (vaak bij Debussy), en wat dies meer zij. Bij componisten als Hindemith (het slot van de opera *Mathis der Maler* b.v.), of bij ons Willem Pijper, vindt men vaak zeer ingewikkelde harmoniemengingen aan het slot optreden, die, algemeen-aesthetisch ge-

sproken, op één lijn zijn te stellen met wat de dichter doet, wanneer hij een bijzonder origineel rijmwoord bedenkt, waardoor zijn regel beëindigd wordt zoals die accoorden het muziekstuk beëindigen.

De veronderstelling zou dus voor de hand liggen, dat de aesthetische betekenis van het rijm aan de *eindfunctie* gebonden is. Waarschijnlijk is dit in een zeer belangrijke mate inderdaad het geval. Wij betrappen hier het rijm op de nuttige taak om de versregel op een ‘bijzondere’ wijze af te sluiten, af te ronden, hetgeen de *concentratie* van het gedicht - dat algemene kenmerk, waarnaar iedere dichter onbewust streeft - alleen maar ten goede kan komen. Want niet alleen deze ene versregel wordt geconcentreerd, maar er worden zelfs twee (of meer) regels tot een grotere eenheid samengevat, dank zij het rijm. Bovendien heeft het eindrijm nog een soort *metrische functie* te vervullen, doordat het de onderling gelijke lengte der versregels accentueert; en tenslotte nog een *prosodische functie*, die daarin bestaat, dat het eindrijm de rangschikking der regels, waaraan de verschillende versvormen hun ontstaan te danken hebben (zoals het sonnet, de terzinen, de balladevorm, enz.), niet alleen voor het oog, maar ook voor het oor bespeurbaar maakt. In het rijmloze gedicht hebben we voor dit alles alleen maar de kleurloze pauze na iedere regel, - die bovendien ontbreken kan, - zodat de voordelen van het rijm als middel om het gedicht op een verrassende en zinvolle wijze ‘in te lijsten’, overzichtelijk te maken, wel voldoende in het oog springen.

Het toeval wil, dat ik in staat ben deze hypothese omtrent de aesthetische eindfunctie van het rijm niet alleen langs de weg der redenering aannemelijk te maken, maar ook op niet minder dan drie verschillende manieren te bewijzen, - voorzover zoiets zich bewijzen laat. Allereerst een historisch argument. Zoals ik reeds zei, heeft het rijm, d.w.z. het eindrijm, zich bij de Grieken en Romeinen pas laat ontwikkeld, n.l. toen de metrische strengheid van hun verzen voor een grotere rhythmische ongedwongen-

heid begon plaats te maken. Door het op de achtergrond treden van het strenge metrum verviel toen een van de middelen om de exacte indeling der volzinnen te bewerkstelligen: hier sprong het rijm dus in de bres en nam de functie van het metrum om de versregel in te lijsten of af te ronden over.

In de tweede plaats is het hoogst opmerkelijk, dat dichters, die in het algemeen weinig werk van de *klank* van hun poëzie maken, toch aan het rijm (en ook aan het metrum) blijven vasthouden, b.v. E. du Perron, die zelfs een groot rijmvirtuoos was. Wanneer men het rijm uitsluitend cultiveerde, omdat het mooi klonk, zou dit volkomen onverklaarbaar zijn, - d.w.z. het rijm kan natuurlijk óók mooi klinken, maar zelfs in die gevallen dienen wij ons af te vragen of deze aesthetische indruk in laatste instantie niet berust op het bevredigen van onze zin voor orde en regelmaat, afgerondheid en strenge indeling.

Het derde, en laatste argument berust op de volgende overwegingen. Er bestaat in de Europese literatuur een eigenaardige versvorm, die bij mijn weten het eerst door Keats is toegepast (maar mogelijk zijn er oudere voorbeelden), daarna door Hugo von Hofmannsthal, en bij ons door M. Nijhoff in zijn gedicht *Christofoor en Satyr*, uit de bundel *Vormen*, waarvan ik u de laatste strofe wil voorlezen. We hebben hier te doen met een strofe van acht korte regels, elk van drie heffingen, terwijl het rijm een bepaald schema volgt: eerst vier regels, die afwisselend rijmen (z.g. gekruist rijm), dan drie regels met hetzelfde rijm (slagrijm), en tenslotte één regel, die nergens op rijmt. Wanneer we de rijmklanken door letters voorstellen, komt het schema voor deze strofe er als volgt uit te zien: *a b a b c c c d*. De overige strofen volgen hetzelfde schema.

‘O Christofoor, o Satyr,
Uw woede en vlucht zijn getemd;
Men vindt op land of op water
Een klein geluk dat klemmt,

Voor Christoffor ondoorwaadbaar,
 Voor de Satyr ongenaakbaar,
 Voor mij, ach, onaanraakbaar
 Wegzingend door mijn lied.'

U zult het met mij eens zijn, dat vooral het slot van deze strofe prachtig klinkt, mede dank zij het rijm. Het opmerkelijke is nu, dat de niet-rijmende regel zich daar feilloos bij aanpast. Verre van storend te werken, *ondersteunt* de rijmloosheid het rijm, ja, men kan zelfs beweren, - al blijft hierbij natuurlijk een grote mate van 'subjectiviteit' in het spel, - dat deze niet-rijmende regel geheel de indruk wekt van wel degelijk te rijmen! Hoe is dit te verklaren? In de eerste plaats zou men kunnen denken aan een nawerking van het onmiddellijk eraan voorafgaande slagrijm: drie maal hetzelfde rijm, dat in dit geval bovendien opvalt door zijn ongemeen rijke klank. Dit zou dan gemakkelijk aan het oor kunnen suggereren, dat hier een nieuw rijm wel op volgen móet; en als men er maar in voldoende mate op rekent het rijm te zullen horen, dan hóórt men het ook. Maar deze verklaring is niet toereikend; want indien alleen de invloed van de voorafgaande rijmen deze rijmimpressie bewerkstelligde, zou het voor het effect niet het minste verschil maken, wanneer de niet-rijmende regel in het midden van de strofe stond in plaats van aan het einde ervan, dus wanneer men de strofe in deze, omgekeerde volgorde las:

'Voor Christoffor ondoorwaadbaar,
 Voor de Satyr ongenaakbaar,
 Voor mij, ach, onaanraakbaar
 Wegzingend door mijn lied.
 O Christoffor, o Satyr,
 Uw woede en vlucht zijn getemd;
 Men vindt op land of op water
 Een klein geluk dat klemmt.'

U kunt gemakkelijk horen, dat het effect, zo al niet geheel vrijdeld, toch sterk verzwakt is. De conclusie is dus onontkoombaar: het effect is in hoofdzaak afhankelijk van de plaatsing van de niet-rijmende regel aan het *slot* van de strofe: m.a.w. de lange pauze, die erop volgt, is voor de ‘omlijsting’ van deze laatste regel meer dan voldoende, zodat het rijm als het ware overbodig wordt, - zó principiëel overbodig wordt, dat men het nog meent te horen, terwijl het er al niet meer is! Het acustisch effect van het rijm en de eindfunctie van het rijm blijken zo innig met elkaar verband te houden, dat men een willekeurig woord aan het eind van een regel alleen maar een *maximale* eindfunctie behoeft te verschaffen om de suggestie te wekken, dat dit woord een rijmwoord is, - of, op zijn minst, dat het in geen enkel opzicht buiten het kader van het rijm valt. Dit is een heel aardig bewijs - voor wie er niet aan twijfelen wil - met behulp van een ongelooflijk subtiel prosodisch schema, dat op lezer en hoorder een onvergetelijke indruk maakt. Als tegenhanger hiervan releveer ik het vervelende, monotone effect van de twee rijmende slotregels van de *stanza*, d.i. een strofe van acht regels, waarvan zes afwisselend (‘gekruist’) rijmend, gevolgd door twee regels met gepaard rijm, dus volgens het schema *a b a b a b c c*. Hier is de eindfunctie van het rijm overbodig, omdat de beide regels rijmend op *c* aan het eind van de strofe voorkomen; maar door het gepaarde rijm wordt deze functie juist dubbel onderstreept, en het gevolg daarvan is, dat deze strofe-vorm een overladen, pedant didactische indruk maakt, pompeus en aanmatigend. Als voorbeeld citeer ik een strofe uit de *Zueignung* van Goethe's *Faust*:

‘Sie hören nicht die folgenden Gesänge,
 Die Seelen, denen ich die ersten sang;
 Zerstoben ist das freundliche Gedränge,
 Verklungen, ach! der erste Widerklang.
 Mein Leid ertönt der unbekannten Menge,

Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang,
 Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
 Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.'

Uiteraard kan niet ontkend worden, dat de al te plechtige accenten van deze laatste regels zich aanpassen bij de toon van het geheel. Het gaat hier echter alleen om het verschil tussen deze versvorm en de vorm van *Christofoor en Satyr*; waarvan de grotere subtiliteit in het oog springt, ook wanneer men voor de stanza om een of andere reden een zwak zou hebben.

Ik ben nu genaderd tot het interessantste onderwerp uit de gehele rijmtheorie, n.l. de *rijmverdoezeling*, zoals ik het indertijd genoemd heb. Ondanks de vele voordelen, die het rijm hem in de schoot werpt, zou de dichter geen dichter zijn, indien hij op een gegeven ogenblik tóch niet tegen het rijm in opstand kwam, - overigens zonder het op te geven, wat dan weer ongeveer strookt met zijn dubbelzinnige houding tegenover het metrum. Dit rebelleren tegen het rijm is een uiting van dezelfde tendenz als óns rebelleren tegen de beide slotregels van de stanza: de eindfunctie van het rijm - en nu niet meer alleen van het rijm aan het eind van een strofe, maar van ieder eindrijm - wordt in sommige gevallen als hinderlijk gevoeld, als al te nadrukkelijk, eentonig, schools, dreunerig. Dit heeft een streven naar rijmverzwakking, of rijmverdoezeling ten gevolge; d.w.z. men handhaaft het rijm wel, men voldoet aan alle eisen der geraffineerdst denkbare rijmtechniek; maar tegelijkertijd leidt men de aandacht van het rijm af door het van zijn *accent*, dus van zijn zinnelijke, acustische betekenis te beroven. Tot dit doel zijn twee methoden in zwang, die de meeste dichters natuurlijk volmaakt onbewust, uitsluitend op het gevoel, of op het gehoor af, toepassen, maar die niettemin de naam van 'methode' verdienen, omdat zij zich achteraf als regelmatig optredend verschijnsel laten aantonen. De eerste methode, die van het *enjambement*, is zeer bekend, en algemeen in gebruik; trouwens, het enjambement

heeft nog andere functies te vervullen dan die der rijmverdoezeling. De tweede, die van de *accentverschuiving*, bij mijn weten het eerst door mij naar voren gebracht, is praktisch van minder betekenis, maar theoretisch haast nog belangrijker. Ik zal ze in volgorde voor u behandelen, en daarmee mijn mededelingen over het rijm besluiten.

Bij het *enjambement* wordt zeer nadrukkelijk afgezien van de eindfunctie van het rijm, doordat de ene versregel zonder onderbreking overloopt in de volgende.

Dientengevolge komt de pauze na het rijmwoord te vervallen. Overigens kunnen natuurlijk ook rijmloze regels enjamberen. Door het enjambement wordt de aandacht van het rijm afgeleid, niet alleen doordat in sommige gevallen het laatste woord van de eerste (enjamberende) regel zwak beklemtoond is, niet alleen doordat het ontbreken van de pauze het rijmwoord als het ware van zijn resonnantie berooft, maar vooral door het *onverwachte*, het verrassende van dit ‘doorlopen’ van de ene regel in de andere, tenminste wanneer het niet al te vaak achter elkaar geschiedt, maar slechts op enkele plaatsen, die van te voren niet vaststaan. Het gevolg kan dan zijn, dat men het rijmen net nog even hoort; maar ook is het mogelijk, dat men het rijm helemáál niet meer hoort, vooral wanneer de rijmende regels op enige afstand van elkaar liggen. De Duitsers (sommige Duitsers) spreken dan van ‘Augenreim’, d.i. een rijm, dat men alleen al lezende ontdekt, niet al horende. Al te veel ‘Augenreim’ - men vindt dit nogal eens bij de modernen, b.v. Rilke en bij ons vooral A. Roland Holst - doorkruist de strekking van het rijm als zodanig, dat in laatste instantie toch dienen moet om de regels van elkaar af te bakenen; ook vraagt men zich af of, waar het rijm tóch niet gehoord wordt, rijmloze regels niet evenzeer voldoen. Intussen bewijst de hardnekkigheid, waarmee een dichter als Roland Holst, die bijna steeds enjambeert, aan het rijm vasthoudt, dat we zó eenvoudig het probleem niet mogen stellen. Men vergete ook niet, dat de ‘disciplinaire’ betekenis van het rijm ongewijzigd blijft, onverschillig of men het hoort of niet.

Bovendien is het ‘niet horen’ van het rijm vaak een persoonlijke kwestie: de een zal het nog horen waar de ander allang met rijmloze verzen te doen meent te hebben.

Dichters die met voorliefde enjamberen, zijn bij ons Herman Gorter, Henriëtte Roland Holst, Nijhoff, Slauerhoff; van de Duitse dichters Rilke vooral. Bij de Fransen treft men het verschijnsel in het algemeen minder vaak aan (wél b.v. weer in sterke mate bij Verlaine). In het sonnet is het enjamberen vaak noodzakelijk om de vier paren rijmwoorden in de eerste twee strofen niet al te monotoon te doen worden. Doordat de eerste regel doorloopt - trouwens, ook de tweede, rijmende regel kan doorlopen in de daarop volgende - komt er enige toenadering tot stand tussen eindrijm en binnenrijm; we kunnen ook zeggen: treedt er een streven aan de dag om het ‘slotaccoord’ tot ‘gewoon accoord’ te doen worden, zodat het enjamberen de theoretische overeenkomst tussen rijm en harmonie, tussen poëzie en muziek, versterkt. In elk geval werkt het enjambement een grotere soepelheid van het gedicht in de hand. We onderscheiden dan nog twee soorten enjambement, al naar gelang van de mate van het accent dat op het rijmwoord valt; maar dat maakt principiëel niet zo erg veel verschil: hoofdzaak blijft het wegvallen van de pauze, het ‘doorlopen’ van de volzin over de grens tussen de beide versregels heen. Het spreekt vanzelf, dat dit ‘doorlopen’ meer of minder vloeiend kan geschieden, en ook wel eens met horten en stoten gepaard gaat; maar een nauwkeurige klassificatie van al deze mogelijkheden is schoolmeesterswerk, zonder enig belang voor de levende praktijk van het dichten. Ik zal u enkele voorbeelden geven van het enjambement. Allereerst twee strofen uit een sonnet van Boutens, uit *Tusschenspelen*, waarin de eentonigheid van het rijmschema doorbroken wordt in de 5e regel, die met de 6e enjambeert. Ook de 7e en de 8e regel enjamberen, maar in minder sterke mate, omdat hier nog een korte pauze optreedt. Ik zal deze strofen voorlezen; let u dus vooral op de rijmwoorden en de pauze daarachter.

‘Niets als de dood om leven van te leren!
In de beklemmdheid dezer kluiznarij,
Met weinig meer dan hoop om op te teren,
Stond ziel in bloei haar levenslangen Mei!

Want trouw aan de 'einder trok de lichte *rij*
Verstilden die de meerdren gaan vermeêren:
Geluk of leed hield steeds de keus zich vrij
Om onvoorwaardlijk met hen in te keren...’

‘De lichte rij verstilden’ wordt gewoon achter elkaar gelezen, zonder onderbreking, zodat het rijmwoord ‘rij’ vrijwel onherkenbaar in de woordenstroom van het gedicht is opgenomen. Op het moment dat men het woord ‘rij’ uitspreekt, hoort men natuurlijk wel, dat er gerijmd wordt, maar leest men door, dan twijfelt men toch weer; men voelt zich half en half gefopt, - het rijm neemt zichzelf als het ware terug, - het is een rijmen ‘onder voorbehoud’.

Een zeer fraai voorbeeld van enjamberen gaf ik reeds in mijn eerste lezing: de regels uit *Endymion* van Keats:

‘A thing of beauty is a joy for ever.
Its loveliness increases; it will *never*
Pass into nothingness...’

Iets dergelijks vindt u in het gedicht *Nôfrit* van Slauerhoff:

‘Worden uw trekken zachter,
Uw ogen groot?
Uw armen weren uw gewaden *achter*
Uw tenger lijf...’

Een buitengewoon geestig enjambement treft men aan bij Verlaine, in het begin van *Colombine* (uit *Fêtes galantes*):

‘Léandre le sot,
 Pierrot qui d'un *saut*
 De *puce*...’

Hier zijn de beide rijmwoorden ‘sot’ en ‘saut’ voor het gehoor identiek, hetgeen de monotonie van het rijm nog versterken moet. Maar wat doet Verlaine? Hij laat de 2e regel enjamberen (en in zeer sterke mate enjamberen, omdat men de woorden ‘saut de puce’ vlug achter elkaar uitspreekt); en het is alsof hij zeggen wil: het was er mij niet eens om te dóen om te rijmen, het rijm is maar een grapje. Het rijm springt hier als het ware weg, net als de vlo, waarmee de springende Pierrot vergeleken wordt.

Tenslotte een achtregelig gedicht van A. Roland Holst uit *Een Winter aan Zee*, dat merkwaardig is, doordat *alle* regels enjamberen, behalve uiteraard de laatste. Veel van deze rijmen zijn niet meer dan ‘Augenreime’, omdat de rijmwoorden (b.v. ‘dan’ en ‘ervan’) ten gevolge van hun onbelangrijkheid volkomen onbeklemtoond zijn.

‘Afnemend omoorlogen
 de stralenden nog maar
 de ster, en zienderogen
 valt ander duister dan
 van de avond; het vanwaar
 weet geen, doch soms bemerken
 in een windstoot ervan
 eenzame' al vale vlerken.’

Uit dit voorbeeld blijkt tevens, dat het enjambement ook een tegengif is tegen metrische en prosodische starheden: wanneer men dit gedicht van Roland Holst hoort voorlezen, kan men zich moeilijk voorstellen met acht driervoetige jamben te doen te hebben.

De *accentverschuiving*, het tweede middel om rijmverdoezeling

te bewerkstelligen, berust op het volgende principe. Bij twee regels, *a* en *b*, die op elkaar rijmen, wordt het *feit* van het rijmen pas onthuld door de regel *b*, de tweede, rijmende regel. Wanneer men dus de aandacht van het tweede rijmwoord afleidt, wordt de aandacht van het rijm-überhaupt afgeleid. In de eerste plaats is dit te bereiken door de tweede regel te laten enjamberen met de derde. Maar ook kan men in de tweede regel het accent vlak vóór het rijmwoord laten vallen en dus het rijmwoord (of de rijmende lettergreep) relatief onbeklemtoond laten.¹ Het tweede rijmwoord - het eigenlijke rijmwoord - treedt nu als het ware in de schaduw, - en daarmee wordt ook het rijm als zodanig aan de aandacht onttrokken, het gaat subtieler klinken, meer getemperd, minder opdringerig. Een bewijs uit het ongerijmde - een beetje eigenaardige uitdrukking hier - voor de doeltreffendheid van dit procédé zou dan geleverd worden, wanneer men kon aantonen, dat de volgorde der regels *ab* het oor welgevalliger is dan de omgekeerde volgorde, *ba*. Inderdaad is dit het geval. Wanneer ik de volgende regels van Boutens voorlees:

‘Leid en voer in goddelijk geduld mij stap voor stap
Als het kind dat 'k ben, den blinde zonder zéggenschap...’

en ik reciteer deze regels onmiddellijk daarop in omgekeerde volgorde (hetgeen in verband met de betekenis der woorden toevallig vrij goed gaat):

‘Als het kind dat 'k ben, den blinde zonder zéggenschap,
Leid en voer in goddelijk geduld mij stap voor stap...’

dan geloof ik niet, dat wij eraan behoeven te twijfelen welke volgorde de voorkeur verdient: de eerste is veel welluidender,

1 Vlak voor, dus op de voorlaatste heffing, - maar ook wel op de voor-voorlaatste; - alleen is het effect dan minder duidelijk.

veel verfijnder van klank. Nóg een voorbeeld, twee kortere regels ditmaal, zodat u zich over de onderlinge verhouding der rijmklanken een beter oordeel kunt vormen, n.l. twee regels uit *Vera Janacopoulos* van Jan Engelman:

‘De klankgazelle die ik vond
Hoe zoele zoele kindermond.’

En de omgekeerde volgorde, die veel minder mooi klinkt:

‘Hoe zoele zoele kindermond
De klankgazelle die ik vond.’

Nu zeg ik wel, dat de volgorde *ab* beter klinkt dan *ba*, en u zult dit ook wel met mij eens zijn, al was het maar uit beleefdheid; maar welke waarborgen geeft een dergelijke subjectieve indruk? Het zou best kunnen zijn, dat dit een persoonlijke hobby van mij is, een eigenaardigheid in mijn gehoor, waaraan geen algemene geldigheid mag worden toegekend. Om ons een objectief oordeel te verschaffen dienen we ons af te vragen: houden de *dichters* zich ook aan deze regel? Toen ik dit in 1935 ben gaan onderzoeken, had ik reeds opgemerkt, dat ik in mijn eigen poëzie de accentverschuiving ter wille van de demping van het rijm reeds een tijdlang onbewust had toegepast, hier en daar; en degenen, met wie ik over deze kwestie sprak, waren het ook zonder uitzondering met mij eens, dat de volgorde *ab* te prefereren was boven *ba*. Ik kwam toen op de gedachte de poëzie van een dichter te gaan onderzoeken, die in alle opzichten van een zeer grote klankgevoeligheid blijf gaf, zodat de kans groot was, dat ook hij aan de welluidender volgorde de voorkeur had gegeven. Deze dichter was Leopold. Ik onderzocht zijn beide delen poëzie volgens de gebruikelijke statistische methoden, hetgeen vrij tijdrovend was, maar lonend, want ik kon met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid vaststellen, dat de volgorde *ab* in-

derdaad vaker voorkwam dan *ba*, zonder dat dit op toeval kon berusten. Het werk van dichters als Boutens, of Verwey, was hiervoor minder geschikt geweest, omdat zij niet bepaald in de eerste plaats *muzikale* poëzie schrijven: hun klankvorming is veelal stugger (ik spreek nu niet over de bloeiende lyriek van de jonge Boutens); en ik had er dus in hun geval rekening mee te houden, dat ik, zo ik al tot een resultaat gekomen was, toch niet had kunnen aantonen, dat het toeval er niet de hand in had gehad.

Het is niet mijn bedoeling, mijne heren, u met alle finesses van dit onderzoek te vervelen, en de formules uit de waarschijnlijkheidsrekening voor u af te draaien, die ik erbij gebruikt heb, te meer omdat ik deze formule volkomen vergeten ben. Ook toentertijd wist ik van statistiek en waarschijnlijkheidsrekening niet veel meer af dan u met zijn allen, - de enkele specialisten onder u niet te na gesproken, - maar het kan nu eenmaal zijn bekoring hebben over dingen te schrijven waar men niets van afweet en dan achteraf het gevoel te hebben, dat een vakman het niet had kunnen verbeteren. In het *Tijdschrift voor Geneeskunde*, die ik in die jaren nog wel eens inkeek, had ik een aardig artikeltje gevonden over deze kwestie, van de hand van een bekend medicus-statisticus; er stonden formules in, die door elkeen met een middelmatig verstand te gebruiken waren; en ik kon dus aan het werk tijgen alsof ik in de statistiek doorkneed was. Deze bijzonderheid verzwegen ik in het artikeltje, dat ik tenslotte aan het onderwerp wijdde en in het tijdschrift *Forum* publiceerde; want tenslotte was het niet mijn schuld, dat ik in de geneeskunde gestudeerd had en niet in de wiskunde. Natuurlijk werd na de publicatie van het artikel in sommige kringen het gerucht verspreid, dat ik hogere wiskunde(!) kende. Zo wordt de ondeugd steeds beloond.

Enkele punten uit dit onderzoek wil ik toch even voor u releveren, omdat zij misschien van belang zijn voor degenen onder u die zich interesseren voor de methoden van wetenschappelijk onderzoek in het algemeen. In de eerste plaats wijs ik erop, dat

een wetmatigheid als die welke in de poëzie van Leapold kom worden aangetoond, *niet* betekent, dat zij nu ook voor ieder geval afzonderlijk, voor ieder paar rijmende regels, zonder uitzondering gelden zal. Dit mag men alleen daarom reeds niet verwachten, omdat een dusdanig procédé, doorlopend toegepast, zeer eentonig zou worden, terwijl het er hier immers juist om gaat de eentonigheid van het rijm te vermijden! Waarop men alleen mag hopen is een statistisch aantoonbaar *verschil* bij het onderzoek van een *groot* aantal gevallen. Daarbij zijn er dan heel wat gevallen, waarin de volgorde *ba* - de ‘verkeerde’ volgorde - gebruikt is (hier zal de dichter dan veelal andere middelen te baat hebben genomen om de hardheid van het rijm te vermijden, b.v. het enjamberen van de tweede regel); maar de andere gevallen, dus die van *ab*, zijn talrijker, waaruit blijkt, dat de dichter een *zekere* voorkeur voor deze volgorde had. In de tweede plaats moet men bij een dergelijk onderzoek van te voren nauwkeurig vaststellen welke gedragslijn men volgen zal, opdat men niet in de verleiding komt kleine vervalsingen te begaan, die het resultaat in een door de onderzoeker gewenste zin zouden kunnen beïnvloeden. Men moet dus vaststellen welke rijmende regels men met elkaar zal vergelijken, steeds volgens zeer bepaalde richtlijnen, die op zichzelf hoogst eenvoudig zijn, - bijzonderheden staan in het *Forum*-artikel, - maar waarvan men onder geen beding tijdens het onderzoek mag afwijken. Ook moet men b.v. precies weten wat te doen in die gevallen, waarin de accentverdeling niet duidelijk is, waarin men derhalve in twijfel verkeert of men met de volgorde *ab* dan wel met *ba* te doen heeft. Gelukkig komt dit niet al te vaak voor; meestal kan men, door de accenten overdreven sterk uit te spreken, wel uitmaken of het accent op het rijmwoord of vóór het rijmwoord valt; maar hoe dit zij, met deze dingen dient men toch uitermate voorzichtig te zijn; en voor een werkelijk wetenschappelijk onderzoek, dat de gehele wereld moet overtuigen, verdient het dan ook stellig aanbeveling om het eigenlijke onderzoek te laten verrichten door iemand die van de probleemstelling zelve niet op

de hoogte is en wiens oordeel dus niet beïnvloed kan worden door zijn wensen aangaande een of ander resultaat.

Met de resultaten van dit onderzoekje naar aanleiding van de accentverschuiving ben ik altijd erg blij geweest; niet zozeer omdat nu aangetoond was, dat er bij de dichter Leopold een tendenz tot rijmverdoezeling of rijmomsluiting viel waar te nemen, waarbij o.a. van deze zeer bepaalde kunstgreep gebruik werd gemaakt; maar vooral omdat er door werd bewezen, dat men in sommige gevallen de schone klank van een gedicht, die voordien tot het mysterieuze, onverklaarbare en ondefinieerbare wezen der poëzie werd gerekend, tot vast omschreven technische regels terug kan brengen. Technische regels *niet* in die zien, dat de dichter er maar gebruik van hoeft te maken om een goed vers te kunnen schrijven, maar wel in de zin van een kunsttheoretische verklaring, die *achteraf*, nadat de gedichten eenmaal geschreven zijn, duidelijk maakt waarom die en die verschijnselen zijn opgetreden en andere verschijnselen achterwege zijn gebleven. Het mag worden aangenomen, dat in al die gevallen waarin de poëtische schoonheid op zintuigelijke elementen berust, - dus op de klank, het rijm, het accent, het rythme, de beweging van het vers, de zinsbouw, etc. etc. - het wetenschappelijk onderzoek op den duur in staat moet blijken, deze schoonheid te analyseren en de elementair aesthetische feiten waarop zij berust aan het licht te brengen. Waarschijnlijk het onnodig erop te wijzen, dat een dergelijk onderzoek noch voor de dichter noch voor de lezers van zijn poëzie van enig belang is. Het is 'specialistenwerk', waarvan de beoefening eigenlijk op de universiteiten thuishoort. Het is alleen jammer, dat diegenen die een dergelijk onderzoek ter hand zouden moeten nemen, meestal niets van poëzie afweten, althans niet genoeg om van hun experimenten of statistieken iets meer te kunnen maken dan een vrij zinloze opeenhoping van exact-mathematische bewijzen dat zij de kunst van het tellen machtig zijn. De eigenlijke probleemstellingen, waarop deze tijdrovende methoden zich zouden moeten richten, kan men alleen van de dichters zelve ver-

wachten, maar het is nu. eenmaal zo, dat verreweg de meeste dichters zich niet voor die probleemstellingen interesseren. Niemand zal echter geneigd zijn dit al te tragisch op te nemen!

IV De klank van het gedicht

Mijne Heren! De klank van het gedicht stelt ons opnieuw voor het probleem van de overeenkomst en de verschillen tussen poëzie en muziek, een probleem dat in mijn beide vorige lezingen reeds herhaaldelijk naar voren is gebracht. Dit is een algemeen aesthetisch, of kunsttheoretisch probleem, dat op twee kunsten betrekking heeft, die men tegenover elkaar stelt; en in het onderhavige geval nemen wij de muziek als een min of meer vaststaande maatstaf aan, omdat daar de klank zo'n veel belangrijker rol speelt dan in de poëzie. De muziek gaat immers geheel in de klank op; terwijl men in de poëzie niet alleen nog allerlei andere elementen onderscheidt (beeld, gedachte, en zo meer), maar ook grote verschillen waarneemt naar de diverse *poëziegenres*. Bij sommige van deze genres treedt de klank meer op de voorgrond dan bij andere, zodat zij ten aanzien van de muziek een geheel verschillende positie innemen. Grof benaderend kan men spreken van *muzikale* en *onmuzikale* poëzie; waarbij men echter steeds moet bedenken, dat bij het eerstgenoemde genre alleen maar sprake is van een overeenkomst, een analogie met de muziek, niet van een identiteit, of zelfs maar van een nabootsing. Verzen, die muziek trachten te imiteren, zijn zeldzaam, - in mijn lezing over rythme en

metrum gaf ik u als voorbeeld *The Congo* van Vachel Lindsay; ook sommige verzen van Poe zouden te noemen zijn, het prachtige *The Bells* b.v.; en van Paul van Ostayen b.v. *Boere-Charleston*, dat ik vanavond voor u ten gehore zal brengen. Maar een dergelijke imitatie blijft toch maar een zeer gebrekkige; er is geen sprake van, dat de poëzie de muziek kan nabootsen zoals een fluit het gezang van een vogel. ‘Taalmuziek’ is een begrip sui generis, een kunstsoort op zichzelf, en mag niet met de gewone muziek verward worden.

Ik zal nu beginnen met u een algemeen overzicht te geven van de mogelijkheden, die het muzikale vers, dus het acustisch schone, of rijke, of opvallende, door de klank zich aan de aandacht opdringende vers, aan de dichter biedt. Het gaat hier dus uitsluitend om zintuigelijke, door de zinnelijke klank bekorende elementen, die gedeeltelijk nogal subjectief zijn, anderdeels echter zeer wel gedemonstreerd kunnen worden. Hierbij zal ik mij niet onledig houden met de vraag of deze middelen inderdaad, en zo ja waarom en in hoeverre, tot de schoonheid, de klankschoonheid, van het gedicht bijdragen; ik geef ze u alleen zoals ze in de poëzie voorkomen en zoals de dichter ze toepast.

1. Allereerst noem ik de *klankherhaling*, hetzij in de vorm van woordherhaling (b.v. bij A. Roland Holst), hetzij als *assonance* of als *alliteratie* twee begrippen die in vorige lezingen al door mij aangestipt zijn. De assonance, d.i. de herhaling van *klinkers*, leerden wij daar kennen in de vorm van het assonerende rijm; maar het is duidelijk, dat dit phenomeen niet aan het rijm gebonden is, maar op alle mogelijke plaatsen in de versregel, of ook over verschillende versregels verdeeld, kan optreden. Daarbij is het niet nodig, dat de assonerende woorden onmiddellijk op elkaar volgen, mits zij maar niet al te ver uiteenliggen, want dan hoort men de overeenkomst in klank niet meer. Een mooi voorbeeld van assonance op de klinker *o* vindt u in de beginregels van *Het Lied van de dwaze Bijen*, een gedicht van Nijhoff, uit de bundel *Nieuwe Gedichten*:

‘Een geur van hóoger hóning
Verbitterde de bloemen...’

‘Hooger’ en ‘honing’ zijn toevallig niet alleen onderling assonerende, maar tevens onderling alliterende woorden, omdat ze beide met de medeklinker *h* beginnen; in de 2e regel vindt u dan nog een alliteratie op de letter *b*: ‘verbitterde de bloemen’. En wellicht herinnert u zich nog het citaat van Rilke, uit de eerste lezing; ‘*War in des Wagens Wendung dieser Schwung?*’ Hier allitereren *drie* woorden; ook over vier, vijf en meer woorden kunnen alliteraties en assonances zich uitstrekken. Als klankphenomenen staan zij het dichtst bij het rijm, hetgeen ook in de naam *stafrijm*, een andere term voor alliteratie, tot uiting komt. Het stafrijm heeft al een eerwaardige staat van dienst; zoals u weet, werd het in de oud-Germaanse poëzie stelselmatig toegepast: iedere (veelal korte) versregel bestond daar uit een aantal woorden, die op één en dezelfde medeklinker allitereerden; later is dit nog eens door Richard Wagner in zijn tekst voor *Der Ring des Nibelungen* toegepast. Trouwens, in de gehele moderne poëzie is het stafrijm, haast nog meer dan de assonance, een zeer gewild en ongetwijfeld ook toelaatbaar hulpmiddel om het vers acustisch op te sieren; hetgeen niet wegneemt, dat het belang ervan vaak wordt overschat en dat het wel eens wat al te veelvuldig en opzettelijk wordt toegepast. Voor mijn gevoel is b.v. de poëzie van de latere Karel van de Woestijne vrijwel ongenietbaar geworden doordat hij zich bij het allitereren niet meer de minste zelfbeperking oplegt. Dit is te overdadig, te copieus: iedere dag bonbons en taartjes als middagmaal houdt óók niemand vol; men gaat dan naar kariger kost verlangen, - een waarheid die u zelfs hier, in het seminarie Beekvliet, nog wel zult willen onderschrijven. Bovendien zijn alliteraties, van de technische kant beschouwd, in zoverre ‘goedkoop’ dat het een dichter, die ze met alle geweld wil toepassen, niet de minste moeite kost om er een groot aantal, ter keuze, bij elkaar te

zoeken: hij hoeft maar een dictionnaire op te slaan om hele drommen woorden te vinden die met dezelfde medeklinker beginnen; en als men erg grappig wilde zijn, zou men kunnen volhouden, dat de poëzie-aesthetiek der oude Germanen in beslissende mate samenhang met het feit, dat er toen nog geen dictionnaires bestonden, zodat er nog enige verdienste in school om alliteraties te bedenken...

2. Onder het volgende punt zou ik willen onderbrengen *al wat de dichter meer kan doen met zijn klinkers en medeklinkers*: b.v. een zinrijke afwisseling van klinkers, het kiezen van ‘mooie’ medeklinkers of combinaties daarvan, het kiezen van ‘mooi’ klinkende woorden (b.v. ‘liefde’, ‘moord’, ‘druiven’, ‘tinteling’, ‘stralenkrans’, etc). Verder zal de dichter steeds op de ‘plastiek’ van zijn medeklinkers moeten letten. In het algemeen vermijdt hij b.v. om de eindmedeklinker van een woord te laten overvloeien in de beginmedeklinker van het volgende woord: een van de redenen waarom in de regel uit *Endymion* aan ‘a joy for ever’ de voorkeur gegeven moest worden boven ‘a constant joy’, was, zoals u zich nog herinneren zult, dat de eind-t van ‘constant’ overvloeit in de d-klank van ‘joy’. Een dichter als Jan Engelman b.v. maakt altijd veel werk van het harmoniëren van zijn klinkers en medeklinkers; in het verdere verloop van deze lezing zal ik nog genoeg van hem citeren, zodat u in de gelegenheid zult zijn u hierover zelf een oordeel te vormen. Trouwens, de meeste dichters letten wel op deze dingen; al zullen de verstandigen onder hen er niet gemakkelijk toe gebracht worden om een in beeldend of stilistisch opzicht gelukkige passage te verwerpen, alleen omdat de vocalen niet zo helder klinken of omdat de consonnanten een beetje rammelen... Als voorbeeld van dit procédé leg ik u de eerste strofe van het gedicht *Vera Janacopoulos* voor, een beroemd paradepaardje van Jan Engelman, dat ik later nog wel eens in zijn geheel citeren zal:

‘Ambrosia, wat vloeit mij aan?
Uw schedelveld is koeler maan
En alle appels blozen.’

Het is moeilijk aan te geven waarom dit zo mooi klinkt; maar het feit, dat de welluidende medeklinker *l* sterk op de voorgrond treedt (ook in het verdere verloop van dit gedicht), en dat alle klinkers - de *a*, de *oe*, de *e*, de korte *a* - in een zekere rhythmische, toch niet eentonige volgorde optreden, zal hier zeker niet vreemd aan zijn.

3. De *zangerigheid* van het vers, een term die men nogal eens tegenkomt, maar die niet zo gemakkelijk te definiëren is. Deze zangerigheid hangt eensdeels samen met de toonhoogte en toonsduur, en de afwisseling daarin, zoals die reeds in de normale ‘stembuiging’ tot uiting komt; anderdeels met het gebruik van lange woorden en lange, statige of vloeiende volzinnen, die de toonhoogte gelegenheid geven om zich te ontplooiën; en tenslotte met het karakter der vocalen: zo kunnen de *a* en de *e* als ‘zangeriger’ worden beschouwd dan de *ij* of de *i*. Strikt genomen mogen wij met het begrip ‘zangerigheid’ alleen de toonhoogte in verband brengen; en het lijkt dan ook geen twijfel, dat deze factor de belangrijkste is bij het tot stand komen van dit fenomeen. De toonhoogte (evenals het accent) hangt echter samen met de *betekenis* der woorden, zodat wij hier voor het eerst stuiten op een verband tussen de *klank* en de *inhoud* van het vers, hetgeen enerzijds het probleem begrijpelijker en aantrekkelijker voor ons maakt, anderzijds echter grote moeilijkheden oplevert in verband met de zuiver acustische interpretatie en de algemene regels dienaangaande. Op het verband tussen klank en inhoud kom ik later nog terug; als voorbeeld geef ik u alleen de twee beginregels van een sonnet van Boutens:

‘Gij werd zóó na aan 't hart van moeder zee getogen,
Dat altijd nog de vloed van ieder nieuw getij...’

Hierbij moet u letten op de hoge toon van het beklemtoonde ‘zóó’, dat deze gehele regel als het ware aan het zingen brengt. De zangerigheid wordt hier bepaald door de taalkundige constructie ‘zoo... dat...’, een constructie, die altijd een grote spanning in de volzin brengt, hetgeen natuurlijk ook acustisch tot uiting moet komen, en als zodanig door de dichter kan worden uitgebuit. In de poëzie van Rilke treedt deze constructie vaak op, ook Albert Verwey kent de geheimen ervan.

4. Tot slot noem ik u verschillende acustische elementen, die al eerder door mij behandeld zijn, en die eveneens tot de muzikaliteit van het vers kunnen bijdragen, n.l. het *accent*, het *rhythme* (resp. metrum), het *rijm*, het *enjambement*, en de *herhaling* van woordgroepen. Het lijkt mij onnodig van al deze zaken voorbeelden te geven; zij zijn vroeger reeds uitvoerig ter sprake gebracht. Alleen de herhaling - een typisch ‘muzikaal’ verschijnsel, in zover het in de werkelijke muziek schering en inslag is - wil ik met twee citaten illustreren, als eerste het slot van een der vermaardste sonnetten van Willem Kloos:

‘En ik weet niet, hoe thans dit hart, zoo zwak,
Dat al zóó moe is, *altijd luider slaat*,
Altijd maar luider, en niet rusten wil.’

En als tweede het buitengewoon zangerige *Soleils couchants* van Verlaine, uit *Poèmes saturniens*, waarin de herhaling van de woorden ‘soleils couchants’ met allerlei subtiële variaties gepaard gaat, zodat zij nergens eentonig wordt.

‘Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants

Mon coeur qui s'oublie
 Aux soleils couchants.
 Et d'étranges rêves.
 Comme des soleils
 Couchants sur les grèves,
 Fantômes vermeils,
 Défilent sans trêves,
 Défilent, pareils
 A des grands soleils
 Couchants sur les grèves.'

Al deze factoren tezamen nu, in een samenstelling, die voor ieder vers, ja iedere versregel weer anders is, bepalen het begrip 'muzikale poëzie', - een gemiddelde dus, dat voor ieder geval afzonderlijk omschreven en beoordeeld moet worden. Dit neemt niet weg, dat er juist met dit algemene, gemiddelde begrip nogal eens gesold wordt: zonder dat men zich met een nadere definitie inlaat, stelt men het 'muzikale vers' als het non plus ultra der poëzie; men verwerpt alles wat niet aan dit, op zichzelf vrij vage criterium voldoet; men prijst alles aan wat de toets der vergelijking met de muziek *schijnt* te kunnen doorstaan, - men is blij als een kind, wanneer men de dichter voor musicus ziet spelen en de lier in zijn handen waarneemt. In dit aanprijzen van het muzikale vers ten koste van andere genres hebben wij met diezelfde parvenusmentaliteit te doen waarover ik in mijn lezing over het metrum gesproken heb, - een mentaliteit, die in dit geval niet zonder gevaar is, omdat zij een populair begrip van poëzie heeft helpen bepalen, waarbij het zangerige gedicht ideaal en richtsnoer is van degene die zo pas de simpele waarheid heeft verleerd, dat een gedicht in de eerste plaats alleen maar een gedicht kan zijn. De muziek blijft steeds lokken, - de dichter wil hoger op, en de jubelende schare is niet tevreden een *woordkunstenaar* te lauweren, maar wil een schepper van *woordmuziek* onder zijn onsterfelijken opnemen. Tegen deze zeer gangbare op-

vatting, die men zowel bij dichters als bij leken aantreft, zijn verschillende argumenten aan te voeren, die ik hier in volgorde behandelen zal.

1. Wie erg gemakzuchtig is en een dispuut niet graag al te lang rekt kan zich van alles afmaken door verschillende *poëziegenres* tegenover elkaar te stellen: lyriek, epiek, dramatiek, didactiek, - een bekende indeling der poëziesoorten, - en dan het muzikale element aan de lyriek toe te kennen, ter onderscheiding van de drie andere genres. De naam geeft het reeds aan: lyriek is zangerige poëzie, muzikale poëzie, - de lier komt erbij te pas. De beste lyrische poëzie is de meest zangerige, de meest muzikale. Maar helaas gaat dit niet op, en wel om twee redenen: omdat er heel wat voortreffelijke lyriek bestaat die *niet* zangerig, *niet* muzikaal is; én omdat het hele begrip lyriek in de moderne dichtkunst zijn betekenis vrijwel verloren heeft. Lyriek kan tegenwoordig van alles betekenen: de een verstaat er muzikale poëzie onder, een ander poëzie waarin het Ik van de kunstenaar en de onmiddellijke gevoelsuitstorting op de voorgrond treden. (z.g. 'Ik-lyriek'), een derde noemt ieder *kort* vers een lyrisch vers. Men heeft derhalve de volgende mogelijkheden: een lyrisch vers, dat muzikaal is, een lyrisch vers, dat niet muzikaal is, en een lyrisch vers dat geen lyrisch vers is. Daar komt nog bij, dat de grens tussen lyriek en epiek meer en meer is gaan vervagen, zodat men zeer korte 'epische' (want verhalende, beschrijvende) verzen heeft, die een ander 'lyrisch' zal noemen; en zeer lange epische verzen, waarvan de 'lyrische' (hetzij emotionele hetzij muzikale) schoonheid door niemand wordt betwist (de *Mei* van Gorter b.v.). Het enige wat men aangaande de poëziegenres in dezen kan zeggen, is dat er, zoals ik in het begin van deze lezing reeds betoogde, muzikale poëzie bestaat, en onmuzikale, of minder muzikale poëzie. In de muzikale poëzie is de muziek het hoogste ideaal, - dit spreekt vanzelf, en daar kunnen we verder ook vrede mee hebben; want al weten we dan ook, dat poëzie geen muziek *is*, en maar binnen zeer enge grenzen muziek kan

nabootsen, wij kunnen er ons toch bij neerleggen, wanneer een dichter de klank van zijn vers cultiveert alsóf het muziek was. Maar de muzikale poëzie heeft *bovendien* de pretentie om dit ideaal aan de onmuzikale poëzie op te leggen, en hiertegen dient verzet te worden aangetekend.

2. Men krijgt soms sterk de indruk, dat de muzikaliteit van het in meer traditionele zin ‘lyrische’, dus zangerige vers van tegenwoordig eenzijdig geïnspireerd is op oudere, en deels verouderde muzikale voorbeelden, die het midden houden tussen de ‘klassieke’, heldere en melodieuze muziek van Haydn en Mozart, en een soort zoetelijke draaiorgel- of salonmuziek, die ook al haast voor onmuzikale mensen in het gehoor ligt. Het ideaal, waarnaar gestreefd wordt, blijkt dus enerzijds nogal beperkt te zijn, - omdat de wereld na Haydn en Mozart niet stil is blijven staan, - anderzijds bepaald minderwaardig te zijn. Dit is nu eenmaal het lot van iedere parvenu: hij streeft nooit naar het állerbeste uit het milieu waarin hij opgenomen wil worden, maar steeds naar het middelmatige, óf naar het door de traditie geheiligde. Historisch is dit alles te verklaren, doordat bij de oude Grieken, die het begrip lyrische poëzie hebben geschapen, de muziek nog in de kinderschoenen stond, zodat ook later nog lang de tendenz moest naverken om de poëzie aan te passen aan een ideaal van simpele en ongecompliceerde muzikaliteit, - zo groot is de traagheid van de menselijke geest nu eenmaal. Deze muziek, en de erop geïnspireerde poëzie, mogen nergens *storen*: geen schokken en onvoorziene uitbarstingen, geen grillige ontsporingen, geen scherpe tegenstellingen; d.w.z. het is vooral een *negatief* begrip dat ons hier tegemoet treedt. Maar het is nu eenmaal zo, dat de *moderne* poëzie - en ik wil dit begrip zo ruim mogelijk nemen, dus zeg: de poëzie van de laatste zestig, zeventig jaar - deze simpelheid en ongecompliceerdheid niet meer bezit, hetgeen men betreuren kan of toejuichen, maar wat men in elk geval als feit heeft te constateren. Een ideaal van muzikale poëzie in de trant van klassieke, heldere, fluitachtige, of ook kwijnende

en deinende, romantisch meeslepende woordformaties is niet meer geheel van onze tijd; en men kan dan ook niet genoeg tegen het gevaar waarschuwen dat dit ideaal vertegenwoordigen gaat zodra het met aanspraken op algemeenheid optreedt.

Hierteenover laat zich gemakkelijk een ander ideaal van poëtische muzikaliteit stellen, dat misschien onwelluidender, maar zeer zeker kernachtiger en het moderne gemoed fascinerender taalmuziek oplevert. Denk b.v. aan gedichten, die met de middelen van de taal de dissonanten, de hardheden, de rhythmische complicaties, de barbaars eruptieve kracht van een Strawinsky of een Bela Bartók trachten op te roepen, - op te roepen niet bij wijze van imitatie, maar als zelfstandig parallelverschijnsel. Of denk aan de z.g. 'stugheden' van een symphonie van Brahms, aan het gecompliceerde contrapuntische weefsel van Reger, aan de spontaneïteit en (schijnbare) grilligheid van Debussy. Ook dit soort gedichten hebben recht van bestaan, véél recht van bestaan; maar dit tweede, meer moderne genre wordt nog steeds door talloze critici stelselmatig miskend, - omdat ze het niet opmerken, omdat hun eigen 'muzikaliteit' niet verder gaat dan Haydn en Mozart, - hetgeen dan bij degene die tegen die miskening te velde trekt uiteraard de neiging wakker roept om op smalende toon over het eerste te spreken, hetgeen zo juist wel enigszins is geschied... Het beste is deze beide genres (en hun talrijke ondergenres) de oude strijd maar onder elkaar te laten uitvechten, en zich bij ieder vers, en ieder onderwerp, af te vragen welk soort muzikaliteit er het best bij past. Men komt dan aldra tot het inzicht, dat dichters als Jan Engelman en Hendrik de Vries (in zijn eerste periode) in dit opzicht volmaakt gelijkwaardige verschijningen zijn; maar dat Jan Engelman dan ook van Hendrik de Vries niet zeggen mag, dat hij een onmuzikaal dichter is (evenmin als het omgekeerde trouwens...) Ter oriëntatie lees ik u de eerste twee strofen voor van het Mozartachtige, heldere en monotoon voortkabbelende *Annabel* van Jan Engelman, gevolgd, door *Boere-Charleston* van Paul van Ostayen, een humoristisch gedicht,

waarin de klankeffecten een soort gemoderniseerde oempa-muziek suggereren.

‘mijn kleine, lieve Annabel -
 zij zong zo zuiver en zo schel
 als fluiten op een glansrivier,
 zij was geluk en leefde hier

mijn kleine, lieve Annabel -
 ik wist uw prille leden wel,
 de trilling van die bloemenmond
 wanneer een hand uw haren vond...’

Boere-Charleston

Tulpebollen bolle tulpen tulpetuilen
 rozetuilen
 boererozen boerewangen boerelongen
 boerelongen ballen wangen
 ballen bolle bekkens
 bugel en basson - o hop!
 Marie-Katelijne Marie-Katerien
 wie heeft er den kleinen bugel gezien
 wie heeft er den groten bugel gezien
 en wie Gaston met zijn basson
 want dit is geen pavane of geen sarabande meer
 dit is geen gigue of geen allemande meer
 en geen wals
 dat is 'nen charleston
 'nene boerecharleston
 van Gaston op zijnen basson
 En wie heeft er den kleinen bugel gezien
 en wie heeft er den groten bugel gezien
 en wie Gaston met zijnen basson

De kleine bugel zit in 'nen rozetuil
 bij Rozalie
 de grote bugel zit in de sjees
 bij Melanie
 Marie-Katelijne Marie-Katerien
 En Gaston
 die zit 'In de Ton' ik vraag u pardon
 Bolle wangen ballen bekkens
 bugel en basson.

3. Tegenover het streven om muzikale verzen te schrijven, 'taalmuziek' te beoefenen, stelt zich het streven om helemaal geen muziek te schrijven, maar alleen *poëzie*. De dichters, die dit nogal voor de hand liggend standpunt innemen, laten het alternatief 'muzikaal of onmuzikaal vers' buiten beschouwing: volgens hen is een vers steeds onmuzikaal of steeds muzikaal, al naar men het opvat; zodat het probleem zich niet eens meer stelt: schrijft men een goed vers, niet al te onaangenaam van klank, dan heeft men al genoeg gedaan, volgens deze dichters, tot wie b.v. E. du Perron behoort en tot zekere hoogte de latere Nijhoff. Iemand als Nijhoff, die prominente muzikale gedichten heeft geschreven, heeft daarnaast, en daarna, gedichten geschreven in een soort 'praattoon', - deze karakteristiek is, meen ik, van Anthony Donker afkomstig, - waarmee duidelijk gedemonstreerd wordt, dat de dichter (en zelfs de beroepsvoordrager) tenslotte niet *zingt*, maar *spreekt*. Nijhoff heeft een te groot vertrouwen in de natuurlijke muzikaliteit van iedere taaluiting om daarnaast nog opzettelijk alliteraties en assonances te gaan kweken; en deze mening is zeker het overdenken waard, want het Hollands mag dan niet de muzikale taal bij uitstek zijn, men behoeft zich maar de enigszins gladde muzikaliteit van het Frans voor de geest te roepen om er zich van te kunnen overtuigen, dat er voor de dichter, als klankvirtuoos, eigenlijk machtig weinig te doen overblijft. Het Frans is altijd zangerig, en voor de asso-

nances zorgt het toeval wel, en voor de alliteraties óók het toeval, of anders de dictionnaire... Men kan, tussen twee haakjes, heel goed het Franse en het Hollandse klankgemiddelde als de twee soorten muziek die ik zo juist noemde: de klassieke en de moderne (atonale, polyrhythmische) muziek, tegenover elkaar stellen; dit is maar een vergelijking natuurlijk; het is niet mijn bedoeling te suggereren, dat een Hollandse boer het muzikale idioom van Strawinsky benadert, - hoewel zijn dialect zeker dichterbij de rhythmten van *Le Sacre du Printemps* staat dan bij die van zijn eigen volksliederen, - ik wil alleen maar een aanwijzing geven omtrent de verborgen muzikaliteit in *iedere* taal, hoe 'onmuzikaal' haar renommée ook moge zijn. Ter oriëntatie in dit probleem geef ik nog twee citaten, beide van Nijhoff; eerst een zeer 'muzikaal' vers, *Het Lied van de dwaze Bijen*, waarvan ik u de eerste drie strofen voorlees, en dan, als voorbeeld van zijn nuchtere, toch bezielde 'praattoon', een kort fragment uit het grote gedicht *Awater*; beide uit de bundel *Nieuwe Gedichten*.

'Een geur van hooger honing
verbitterde de bloemen,
een geur van hooger honing
verdreef ons uit de woning.

Die geur en een zacht zoemen
in het azuur bevrozen,
die geur en een zacht zoemen,
een steeds herhaald niet-noemen,

ried ons, ach roekelozen,
de tuinen op te geven,
riep ons, ach roekelozen,
naar raadselige rozen...'

En nu *Awater*, met zijn 'praattoon', zijn nuchtere, bijna alledaagse constatering:

‘De straat wordt breder. Uit bomen druipet dauw.
 Recht voor mij uit ligt het stationsgebouw.
 Zou men hier middernacht een meeting houden?
 't Is stampvol op het plein. Tussen flambouwen
 staat op een ruw getimmerte van hout
 in haar heils-uniform, een jonge vrouw.
 Toeristen met rugzakken op de schouders,
 kinderen, vrouwen, arbeiders, hun blauw
 werkpak nog aan, staan onder de toeschouwers.’

Dat ik deze beide citaten als poëtisch gelijkwaardig tegenover elkaar stel, - met een persoonlijke voorkeur voor het eerste, - zal u duidelijk kunnen maken, dat ik het met het alleenzigmakende van de ‘praattoon’ al evenmin eens ben als met een volstrekte hegemonie van het muzikale, ‘lyrische’ vers. Laat de dichters deze genres beide beoefenen, al naar het hen invalt, al naar hun talent het wil, en vooral: al naar hun *onderwerp* het van hen eist. De lyrische, muzikale dichter voegt ongetwijfeld iets toe aan de natuurlijke muzikaliteit van de taal; en waarom zou men hem dit misgunnen? Terloops wijs ik u nog op een interessant probleem, in verband hiermee, n.l. de vraag hoe het met de *werkelijke* muzikaliteit gesteld is van dichters die muzikale en van dichters die onmuzikale verzen schrijven. Ik meen opgemerkt te hebben, dat hiertussen een zekere antithetische verhouding bestaat, in dier voege, dat de schrijvers van muzikale verzen van echte muziek (kunstmuziek) doorgaans weinig benul hebben, en omgekeerd, dat dichters, die met een stugger, soberder klank van hun verzen genoegen nemen, vaak juist zeer muzikaal zijn. Dit zou nader onderzocht moeten worden; de gevallen, die ik persoonlijk kan overzien, zijn daarvoor niet talrijk genoeg, ofschoon op zichzelf toch wel veelzeggend; ik denk nu b.v. aan de (naar het schijnt) vrij geringe muzikaliteit van A. Roland Holst en van Marsman, en aan de grote muzikaliteit van Nijhoff. Maar, indien hier al van een algemene wetmatig-

heid sprake is, er bestaan toch zeker uitzonderingen, want Du Perron b.v., schrijver van z.g. onmuzikale verzen, beschikte over een muzikaliteit, die niet zo veel verder ging dan een waardering van de Franse chanson; en Engelman, onze grote klankvirtuoos, is zeer zeker óók muzikaal begaafd, al is zijn verhouding tot de beeldende kunst een meer persoonlijke. Waarschijnlijk bestaat er wel enig correlatief verband tussen muzikale aanleg en dichterlijke onmuzikaliteit; en men komt er des te eerder toe om dit aan te nemen, omdat de verklaring ervan zozeer voor de hand schijnt te liggen: wie echt muzikaal is moet wel met minachting neerzien op de mogelijkheden der ‘woordmuziek’, die hij terecht of ten onrechte als een slecht surrogaat beschouwt van wat de werkelijke muziek te bieden heeft. Maar ik laat in het midden of deze verklaring juist is.

Tot dusverre hebben wij de klank vrijwel uitsluitend leren kennen als een mogelijkheid tot verfraaiing van het vers, een middel om het oor te strelen, min of meer onafhankelijk van de inhoud der woorden. Dit kan dan tenslotte óók nog als argument tegen het op de spits gedreven muzikale vers worden aangevoerd: dat de z.g. ‘schone’ klank iets overbodigs en zinloos is. Maar over dit argument wil ik het nu niet hebben, te meer omdat ik het er niet helemaal mee eens ben. Het overbodige en zinloze kan immers een ‘diepere’ zin uitdrukken, of een meer subjectief gerichte zinrijkheid onthullen. Maar dit is een onderwerp, dat zich slecht voor theoretische behandeling leent, en daarom wil ik u liever enkele voorbeelden geven van klankphenomenen in het gedicht, die niet zinloos zijn, klankphenomenen die iets betekenen, die ten nauwste met de betekenis der woorden en de zin van het gedicht samenhangen. Reeds eerder zijn wij op een dergelijk voorbeeld gestuit, namelijk toen ik de toonhoogte noemde als muzikaal verselement, dat overwegend door de zinsbetekenis bepaald wordt. Hier wordt het verband tussen klank en betekenis door de taal zelve gelegd, buiten de dichter om: de dichter die b.v. om een of andere reden de vragende vorm gebruikt, bereikt

daarmee, zonder dat dit zijn bedoeling hoeft te zijn, een sterke stijging van de toonshoogte naar het slot van de volzin toe, en daarmee, bij wijze van toegift, een zekere ‘zangerigheid’, doordat de stem soms wel meer dan een octaaf ‘naar boven buigt’. Zodra nu de dichter een dergelijk effect, steeds in verband met de inhoud der woorden, bewust of onbewust *nastreeft*, krijgen wij het verschijnsel waarop ik hier doel. Met de toonshoogte is dit wel is waar niet altijd mogelijk; maar met de andere klankelementen wel; en inderdaad ziet men nogal eens, dat alliteraties, assonances, enjambementen, tempoversnellingen, accentverschuivingen, herhalingen, en wat dies meer zij, een *zinrijke* rol in het gedicht krijgen te vervullen.

Het beginsel van deze *klanksymboliek* zou men als volgt kunnen formuleren. Een gedachte, een beeld, een emotie, een stemming, een sfeer, worden niet alleen door de woordbetekenis uitgedrukt, maar bovendien, geheel onafhankelijk daarvan, door de woordklank. Dit zou heel eenvoudig zijn, indien ook de taal zich aan dit parallelisme hield. Maar daarvan is in verreweg de meeste gevallen geen sprake; betekenis en klank gaan gescheiden wegen; en dus moet de kunst van de dichter hier aanvullend werk verrichten ten einde het beoogde klanksymbolische resultaat te bereiken. In hoeverre dit mogelijk is wil ik voorlopig in het midden laten; men zal zo aanstonds zien, dat deze mogelijkheden vrij beperkt zijn; maar het principe maakt in elk geval een gezonde indruk: wanneer woordklanken in het algemeen *iets* symboliseren, dan kan de dichter hier gebruik van maken, waar de taal dit niet reeds uit zichzelf deed. Over dit onderwerp kan ik verder niet uitweiden; maar ik wil u toch niet verzwijgen, dat er lieden zijn die beweren, dat de taal in grote trekken wel degelijk op dit klanksymbolisme gebouwd is, en dat het zo juist genoemde parallelisme tussen klank en betekenis dus geen uitvinding is van de dichters. Of dit ooit behoorlijk wetenschappelijk onderzocht is weet ik niet, - het zal haast wel, en allicht met negatief resultaat, - maar wel weet ik, dat indertijd in Parijs

een groep mensen, Fransen, Russen, en een Hollander, die ik persoonlijk mocht leren kennen, zich met het naspeuren van deze natuurlijke klanksymboliek van de taal onledig hield. Volgens hen hadden b.v. alle woorden in de Indo-Germaanse talen, die met de letters *sp* beginnen, iets met elkaar gemeen, en was het geen toeval, dat de woorden ‘*spiritus*’, ‘*spichtig*’, ‘*spar*’, ‘*spook*’, het Engelse ‘*spell*’ (betovering), ‘*sperma*’ (zaad), ‘*spelonk*’, en zo meer, met deze letters beginnen. Het maakte een nogal fantastische indruk, - een soort schertsetymologie voor de huiskamer; maar er kan natuurlijk wel iets in zitten. Tenslotte is de taal toch eens *ontstaan*, - gevormd, - en onder degenen die zich daarmee bezighielden zal waarschijnlijk wel een meer dan middelmatige dichtelijke begaafdheid zijn voorgekomen, zodat het heel goed mogelijk is, dat de scheppers van de taal hetzelfde hebben gedaan als wat de dichters heden ten dage nog doen.

Een zeer bekend voorbeeld van klanksymboliek is de *onomatopee* of *klanknabootsing*. Men kan het ruisen van water weergeven door een opeenhoping van *s*-klanken, hetzij bij wijze van alliteratie, hetzij op een andere manier. Het loeien van de wind leent zich goed voor alliteraties op de letter *w*; en wie het rommelen van de donder wil uitbeelden zal er allicht toe komen een aantal woorden met korte *o* te gebruiken (assonances dus), zoals het woord ‘donder’ zelf, of het woord ‘rommelen’. Gedeeltelijk zorgt de taal voor onomatopeeën: ‘donder’, ‘ruisen’, ‘suizelen’, ‘fluiten’, ‘piepen’, ‘brullen’, ‘kraaien’, ‘kakelen’, ‘gillen’, allemaal bekende voorbeelden van het natuurlijke klanknabootsende vermogen van de taal. En ook bij de dichters, die hun kunst liefhebben en de klank hoogstellen, vindt men vaak een streven om dit voorbeeld na te volgen en hun vers te verrijken met zelfgevonden onomatopeeën, zodra er geluiden worden beschreven of geluiden aanwezig worden verondersteld. Ik zal u een paar voorbeelden geven, die ik aan de *Neue Gedichte* van Rilke ontleen, waarin zowat ieder klankraffinement voorkomt dat zich maar denken laat. Rilke was een geweldig

technicus, een groot experimentator met woordmuziek; maar bovendien was hij een dichter, die de intrinsieke waarde van zijn poëzie niet aan deze kunsten opofferde, zodat men altijd bij hem terecht kan voor leerzame, van evenveel raffinement als wijze matiging blijk gevende voorbeelden. In de eerste plaats het begin van *Totentanz*, waarin de lettergreep *est* als ‘leitmotief’ optreedt om het geklepper van de dansende geraamten acustisch weer te geven, hetzij als rijmwoord, hetzij als binnenrijm:

‘Sie brauchen kein Tanzorchester;
sie hören in sich ein Geheule
als wären sie Eulennester.
Ihr Ängsten *nässt* wie eine Beule,
und der Vorgeruch ihrer Fäule
ist noch ihr *bester* Geruch.

Sie fassen den Tänzer *fester*,
den rippenbetressten Tänzer,
den Galan, den echten Ergänzer
zu einem ganzen Paar.
und er lockert der Ordensschwester
über dem Haar das Tuch...’

Terloops wijs ik u op de geweldige vondst om hier van ‘ribben-betressten Tänzer’ te spreken, dus het geraamte voor te stellen als een dansende figuur met de ribben als ‘tressen’, - de tressen van een huzarenuniform. Rilke slaat hier twee vliegen in één klap: hij verrijkt op zinvolle wijze de *klank* van zijn gedicht, en geeft bovendien een hoogst suggestief *beeld*, - dit laatste wellicht pas gevonden even nadat het woord ‘betresst’ zich door de klank aan hem opdrong, eenzelfde voorbeeld dus van de ‘disciplinaire’ betekenis van de klank als wij in de vorige lezing bij de rijmdwang hebben aangetroffen. Opvallend is verder nog, dat geen van deze klanknabootsende woorden naar hun *betekenis* iets met

het nagebootste geluid te maken hebben, en zelfs niets met geluiden of muziek in het algemeen, behalve ‘Orchester’.

Vervolgens het slot van het laatste vers van de reeks *Die Parke*, waarin het verval van een oud park (waarschijnlijk Versailles) is uitgebeeld.

‘Selbst der Frühling ist da nicht mehr gebend,
diese Büsche glauben nicht an ihn;
ungern duftet, trübe, überlebend
abgestandener Jasmin,
alt und mit Zerfallenem vermischt.
Mit dir weiter rückt ein Bündel Mücken,
so als würde hinter deinem Rücken
alles gleich vernichtet und verwischt.’

‘Vernichtet und verwischt’ geeft het hoge gezoem van de muggen weer, die de dichter op zijn wandeling door het park begeleiden. Men zou erover kunnen twisten, of de onmiddellijk daaraan voorafgaande assonances op *ü* (‘rückt-Bündel-Mücken-Würde-Rücken’) ditzelfde effect óók reeds beogen. De klank is in elk geval anders; en dit geeft dan meteen op ongezochte wijze de *grenzen* aan van de klanknabootsing, die steeds iets benaderends zal houden en nooit op natuurgetrouwheid aanspraak kan maken. Wanneer de *ü* en de *i* beide het gezoem van dezelfde muggen kunnen symboliseren, dan kan, zo zou men zeggen, de onomatopée evengoed gemist worden, zodra men weet, dat het over muggen gaat, die uiteraard een zoemend geluid voortbrengen. Deze overweging brengt ons ertoe om de onomatopée als kunstmiddel niet àl te hoog aan te slaan. Veel meer dan een arabesk, een verfraaiingsmiddel, is het toch eigenlijk niet; het is aardig wanneer het erbij komt, maar we zullen er nooit de waarde van een vers aan mogen afmeten.

Wanneer de dichter door middel van klanken andere indrukken dan die van geluiden tracht te suggereren: gezichtsindrukken,

stemmingen, gevoelens, gedachten of begrippen, bevinden we ons midden in het hart der klanksymboliek; en het zal nu mijn taak zijn u daarover nog een en ander mede te delen. Zo zal een dichter, die een droefgeestige stemming wil oproepen, de voorkeur geven aan lage klinkers (*o* en *oe*), vreugde en blijdschap zal hij door *i*, *ij*, en *e* trachten te verklanken, een verheven stemming b.v. door *a*, - dit is natuurlijk aan allerlei subjectieve factoren onderhevig. Gedeeltelijk vindt men dit soort klanksymboliek al weer in de taal zelf: 'dróefheid', 'sómber', 'blijdschap', 'vréugde', maar toch met allerlei uitzonderingen, denkt u maar aan 'mónter' en 'tríest', waarbij de klank juist anders is dan men zou verwachten. Ik zal u een paar voorbeelden geven van wat met dit procédé te bereiken is. Allereerst twee regels van Rilke, uit hetzelfde gedicht uit *Die Parke*, waarin het vallen van de bladeren wordt verklankt, d.w.z. niet het ritselen ervan, maar de gezichtsindruk van het vallen. Zoals u zult horen, dalen de klinkers geleidelijk aan van de *i* naar de diepste en laagste *oe*-klank: een buitengewoon listige truc, die het echter heel goed 'doet', dank zij het ongezochte ervan, d.w.z. het ongezochte voor de toehoorders; de dichter zelf zal er heus wel lang genoeg naar hebben gezocht!

'Immer geht ein feuchter Blätterfall
Durch die Luft hinunter wie auf Stufen.'

Dan de beginregels van *Das jüngste Gericht*, waarin de (hier nogal opzettelijk aandoende) opeenhoping van korte *o*-klanken een beeld oproepen van het bedompte, troosteloze, aardse, van de doden die in hun graven op het Laatste Oordeel liggen te wachten:

'So erschrocken wie sie nie erschrecken,
ohne Ordnung, oft durchlocht und locker,
hocken sie in dem geborstnen Ocker
ihrer Ackers...' enz.

Tenslotte een heel ander procédé, bij Verlaine toegepast in *Colombine* uit *Fêtes galantes*, een citaat dat in mijn vorige lezing bij het enjambement reeds ter sprake kwam:

‘Léandre le sot,
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson...’ enz.

Door de *versnelling*, die het enjambement teweegbrengt, wordt de ‘saut de puce’, de ‘vlooiensprong’, die hier aan Pierrot wordt toegeschreven, ook acustisch feilloos uitgebeeld.

U zult het met mij eens zijn, mijne heren, dat deze voorbeelden toch nog vrij primitief zijn, al komt er een groot technisch meesterschap in tot uiting. Maar het principe, dat eraan ten grondslag ligt, is voor uitbreiding vatbaar; en het lijdt geen twijfel of dichters, ontvankelijk voor deze klanksymboliek, zullen in staat zijn om niet alleen zintuigelijke waarnemingen zoals het vallen van bladeren en het springen van Pierrot acustisch weer te geven, maar ook ingewikkelder zaken, tot gedachten en begrippen toe. Zij zullen het althans beproeven, - en men hééft het beproefd, n.l. in het Franse symbolisme, waartoe trouwens ook Verlaine in zekere zin behoort, en waardoor Rilke in sterke mate beïnvloed is. De symbolisten, die van huis uit tóch al in een speciale verhouding tot de muziek stonden (met name tot de muziek, en ook tot de theorieën, van Richard Wagner), zweefde iets voor de geest, dat wij het best kunnen omschrijven als één groot, wereldomvattend systeem van *analogieën*, waarin ieder ding zijn plaats heeft, dus óók de klank van het woord. Alles correspondeert met alles, - een erfenis van de romantiek, deze stelling, die men b.v. bij Baudelaire vindt uitgesproken, en die in laatste instantie tot bepaalde occulte leerstellingen herleid kan worden, - ieder ding staat met alle andere dingen in verband; en de dichter heeft dus niets anders te doen dan bij iedere ge-

dachte, ieder begrip, iedere emotie, de woordklank te zoeken die er het best bij past, die deze elementen als het ware acustisch vertegenwoordigt, onverschillig wat de letterlijke betekenis is van het woord. Grote invloed op deze uiterste consequentie van het klanksymbolistische streven heeft ook gehad het bekende sonnet van Rimbaud, *Voyelles*, 'De klinkers', waarin hij - op poëtisch onovertroffen wijze - een soort vademecum geeft van de associaties die door de verschillende *klinkers* opgeroepen worden, van de 'sfeer' die iedere klinker bestrijkt. Hij begint ermee aan iedere klinker een kleur toe te wijzen: *a* zwart, *e* wit, *i* rood, *u* groen, *o* blauw, hetgeen dan als uitgangspunt dient voor verdere, deels voor de hand liggende, deels sterk subjectieve associaties. Trouwens, reeds de wijze waarop Rimbaud de kleuren indeelt is overwegend subjectief, - voor mij persoonlijk b.v. is niet *o*, maar *a* de klinker van blauw, en *i* zeker niet de klinker van rood; en een ander zal er allicht nóg anders over denken. Men heeft hier wel van 'synaesthesieën' gesproken, d.w.z. het gelijktijdig optreden van gewaarwordingen uit *verschillende* zintuigelijke gebieden, zodra één ervan optreedt, dus in dit geval gehoors- en gezichts-gewaarwordingen tezamen; maar, hoewel dit verschijnsel zeer zeker bestaat, en bij artistiek gevoelige individuen vaker dan bij andere, een algemene wetmatigheid ligt er bij mijn weten toch niet aan ten grondslag.

Wanneer we deze subjectieve willekeur reeds in zulk een simpel geval als de synaesthesieën waarnemen, behoeven we er ons niet over te verwonderen, dat ook het grote analogieënsysteem der symbolisten geheel op losse schroeven is blijven staan. Het blijft een soort parool voor ingewijden, een vage werkhypothese, een geheimzinnige methode, waar niemand het rechte van afweet; en het is moeilijk te beoordelen of de vele voortreffelijke gedichten, die de symbolistische school en haar latere uitlopers hebben opgeleverd, *dank zij* of *in weerwil van* deze methode tot stand zijn gekomen. Men spreekt, in dit verband, wel eens van 'mots clef': 'sleutelwoorden' van het gedicht, d.w.z. woorden,

waarvan de *klank* in een gedicht de toon aangeeft, zonder dat zij zelf in de tekst behoeven voor te komen, en waarvan de begripsinhoud de inhoud van het gedicht samenvat. Ik weet hier weinig van af; bovendien moet ik u bekennen, dat reeds de term ‘methode’ mij enigszins kopschuw maakt, terwijl mijn geloof in de universele analogieën en correspondenties niet krachtig genoeg is om deze methode tot onderwerp van persoonlijke studie te maken. Ik ben dus geen goede gids in deze dingen; maar aan de andere kant verwerp ik ze ook niet a priori, - mijn houding is er een van welwillend en gematigd wantrouwen, en ik zou u tot aannemen van eenzelfde houding willen adviseren. Er zit misschien iets in, in deze ver doorgevoerde klanksymboliek; en de dichter moet zeker een open oog en een open oor hebben voor de mogelijkheden die zij biedt; maar hij moet er geen systeem van willen maken. En des te meer klemt dit, omdat ik mij nog steeds niet aan de indruk onttrekken kan, dat de dichter er beter aan doet zijn energie te wijden aan het vinden van het treffende of ontroerende *woord* en het suggestieve *beeld* dan van de schone klank, of zelfs maar van de betekenisvolle klank. De menselijke energie is niet onuitputtelijk, en daarom moet men zich weten te beperken, en niet het bijkomstige willen nastreven naast het essentiële.

Mijne Heren! Ik had beloofd met u over de klank van het gedicht te spreken, en ik heb dit gedaan. Ik heb even vaak, zo niet vaker, over het muzikale vers, de muzikale poëzie gesproken; en u kon daar geen bezwaar tegen hebben, omdat u wel voelde, dat het hier om dezelfde dingen ging: de klank bepaalt de muzikaliteit van het vers, en de muzikaliteit van het vers berust op de klank. Maar nu gaan zich de wegen scheiden; de identiteit wordt verbroken; en ik leg u een begrip ‘muzikale poëzie’, of ‘poëtische muzikaliteit’ voor, waarmee de klank niets, maar dan ook helemaal niets meer te maken heeft! Dit zal u vreemd in de oren klinken; u zult mij van verkleefdheid aan paradoxen verdenken, en wat niet al; maar ik verzeker u, dat de zaak hoogst ernstig

is, en zelfs nog iets ernstiger dan wat ik tot dusverre over de klank van het gedicht naar voren heb gebracht. Ik verzoek u dus geduldig toe te luisteren; mijnerzijds kan ik u beloven, de klank tenslotte toch nog ter sprake te zullen brengen, zodat u niet met lege handen heen zult gaan en na afloop van deze lezing alles over de klank te weten gekomen zult zijn, - zelfs die dingen die in wezen niets met de klank hebben uit te staan. Voordat ik begin even een terminologische kwestie. Deze muzikale poëzie, die *niet* op de klank berust, moet een afzonderlijke naam hebben, om verwarring te voorkomen, en daarom stel ik u voor om te spreken van *musische poëzie*, ter onderscheiding van de *muzikale poëzie* in engere zin, welke laatste wél door de klank wordt bepaald.

Wat is musische poëzie? *Musische poëzie*, zo zou ik willen definiëren, is poëzie die ontroeringen opwekt welke te vergelijken zijn met de ontroeringen die door muziek opgewekt worden, met dien verstande, dat deze ontroeringen uitsluitend worden opgewekt door de betekenis der woorden en niet door de klank. Natuurlijk kan, en mag, de klank zijn rol vervullen om het ‘musische’ effect te ondersteunen; en in de praktijk, waar deze zaken onmerkbaar in elkaar overlopen, zal men dit veelal ook zien gebeuren; maar theoretisch moeten we er toch aan vasthouden, dat een musisch vers heel goed zwak of stug of lelijk van klank kan zijn, dus ónmuzikaal in de andere, zintuigelijke betekenis. Uit dit alles blijkt, dat in het musische gedicht de ‘muzikaliteit’ gedragen wordt door de *inhoud*; en hiermee onthult zich een stijgende lijn in mijn betoog, en een consequente ontwikkeling van de onderwerpen uit elkaar; want bij de *toonshoogte* hadden wij te doen met een klankphenomeen, dat op natuurlijke (wellicht al te natuurlijke) wijze door de inhoud werd bepaald; in de *klanksymboliek* werd dit verband door de dichter zelf gelegd, op een veel systematischer en zo men wil ‘onnatuurlijker’ wijze; en nu tenslotte in het *musische vers* blijft alleen de inhoud over, - de inhoud wordt autonoom, - de inhoud zoekt uit zich-

zelf, met eigen middelen, zonder een beroep op de klank te doen, aansluiting bij de muziek, bij het grote, onbereikbare ideaal, dat de poëzie zich stelt en dat zij zich altijd zal blijven stellen.

Om het verschil tussen muzikale en musische poëzie te verduidelijken ben ik gewoon een leerzaam en vermakelijk voorbeeld aan te halen, dat mij in de schoot geworpen werd doordat een van de beroemdste gedichten uit onze moderne literatuur indertijd door een ander dichter geparodiëerd is, - overigens niet met boosaardige bedoelingen tegen de dichter van het origineel, maar tegen nóg iemand anders. Het gedicht is van Jan Engelman, en heet *Vera Janacopoulos* (ik citeerde reeds het begin ervan); de parodist was E. du Perron, en het slachtoffer van de parodie was de Vlaamse dichter Grauls. Deze Grauls werd er door Du Perron van beschuldigd het bedoelde vers van Engelman zo al niet geplagiëerd, dan toch op ontoelaatbare wijze nagevolgd te hebben; Du Perron zette er zich toe zijn parodie te schrijven, in de trant van het originele gedicht, en vol hatelijkheden tegen Grauls, en publiceerde het in het tijdschrift *Forum*. Hierop heeft Grauls, in dezelfde stijl, ook nog geantwoord, maar dit kunnen we stilzwijgend voorbijgaan. Voor ik de beide verzen, het origineel en de parodie, ga voorlezen wil ik u er opmerkzaam op maken, dat Engelman een zeer muzikaal dichter is, die van de klank van zijn vers een ware cultus maakt, terwijl Du Perron niet geheel ten onrechte als onmuzikaal te boek staat. Inderdaad is *Vera Janacopoulos* een van de toppen van klankraffinement, waartoe de Nederlandse poëzie in staat is gebleken. Niet dat er erg veel assonances en alliteraties in voorkomen, - deze gemakkelijke middelen versmaadt Engelman, - maar alles klinkt zo zoetvloeiend, zo sierlijk, zo ijl en dromerig, dat wij werkelijk muziek, 'echte' muziek menen te horen.

'Ambrosia, wat vloeit mij aan?
Uw schedelveld is koeler maan
En alle appels blozen.

De klankgazelle die ik vond,
Hoe zoele zoele kindermond
Van zeeschuim en van rozen.

O Muze van het morgenlicht,
O minnares en slank gedicht,
Er is een god verscholen.

Violen vlogen over 't mos,
Elysium, de vlinders los,
En duizendjarig dolen.'

En nu de parodie van Du Perron, waarbij u zich dus moet voorstellen, dat de half en half van plagiaat beschuldigde heer Grauls onderhanden genomen wordt. De bundel *Calando*, die in het gedichtje ter sprake komt, werd in die dagen van de hand van de heer Grauls verwacht; de bundel *Parlando* is van Du Perron zelf, die hier suggereert dat Grauls ook al deze titel gestolen heeft.

'Mnemosyne, wat komt hier aan?
Jan Engelman mag zich nu stallen.
Ambrosia is van de baan,
Maar Grauls is van haar kind bevallen.

En binnenkort komt zijn *Calando*
(De titel rijmt wat op *Parlando*),
Waar in kalkerendissimo
Geratst wordt dondrentissimo.

Wie Grauls is weet men nog niet zeker.
Misschien is hij een stekjeskweker,
Misschien meer een verhuurkantoor,
Misschien gewoon een kwispeldoor -

Maar veelgevooid en dito-slachtig
 Blijft hij (dat staat wel vast) aandachtig
 Bereid zich onder ieders letteren
 Tot protoplasma te verpletteren.'

Wanneer u deze beide gedichten aandachtig heeft aangehoord, zult u waarschijnlijk unaniem van mening zijn, dat het eerste werkelijke poëzie is, het tweede geestige rijmelarij, - een gelegenheidsgedicht, dat met grote handigheid in elkaar is gezet, maar verder geen artistieke pretenties heeft. Deze uw mening wordt door mij gedeeld: het zou natuurlijk de grootst mogelijke dwaasheid zijn om de waarde van Du Perron's poëzie aan dit Grauls-gedichtje af te meten. Maar wanneer ik u nu vroeg waaróm *Vera Janacopoulos* poëzie is en de parodie niet, dan zou het antwoord wellicht iets minder unaniem en met iets minder grote stelligheid gegeven worden. Toch durf ik er wat onder verwedden, dat zeker 50 percent van u zou antwoorden: omdat het zoveel mooier *klinkt*. Ook dit kan ik onderschrijven; maar nu heb ik nog een laatste vraag: hoe *weet* u, dat het zoveel mooier klinkt? Een zonderlinge vraag, waarop misschien niet meer dan 5 percent van dit auditorium het juiste (d.w.z. het door mij bedoelde!) antwoord zou weten te geven... Maar ik wil u niet langer in spanning laten, mijne heren: u weet, dat *Vera Janacopoulos* zoveel mooier klinkt dan het versje van Du Perron, omdat u deze beide gedichten door mij hebt horen *voorlezen*, en omdat ik het eerste blijkbaar mooier, d.w.z. op bezielder, zangeriger en gedragener toon voorlas dan het tweede. Het staat echter te bezien of de *objectief aantoonbare* verschillen in klank nu zó geweldig zijn, dat zij het verschil in uw appreciatie kunnen verklaren. Men zou dit kunnen uitmaken door bij wijze van experiment het vers van Du Perron op een bezielde, zangerige en gedragen toon voor te lezen en *Vera Janacopoulos* op een soort commis-voyageurs-toon, en dan na te gaan of het oordeel niet herzien zou moeten worden. Ik zal dit niet doen, eensdeels omdat ik er niet van houd goede poëzie

bespottelijk te maken, anderdeels omdat ik zeker mijn lachen niet zou kunnen bedwingen wanneer ik de afstraffing van de arme Grauls zou voorlezen op een toon alsof het om de laatste geheimen der poëzie ging. Maar u kunt zich wel ongeveer voorstellen hoe dit experiment eindigen zou: Du Perron zou mooi klinken, Engelman niet mooi en een beetje belachelijk, en alles stond op losse schroeven, want duidelijk was aangetoond, dat de grotere klankschoonheid van *Vera Janacopoulos* niet, of slechts in geringe mate, aan de klank moet worden toegeschreven, maar aan iets anders. Men zou het experiment trouwens kunnen variëren door als auditorium een groep buitenlanders te nemen, die onze taal niet machtig zijn. Wanneer de voordrager zich goed van zijn taak kwijt, en niet op een gegeven moment in lachen uitbarst, is de kans tien tegen één, dat zij niet het minste verschil horen. De verklaring ligt voor de hand: deze buitenlanders *begrijpen* de woorden niet, en horen alleen de klanken; zij horen in beide gevallen rijmende regels, een vrij streng rythme, alliteraties, assonances, en bij Du Perron zelfs nog een enjambement zo mooi als het bij Engelman niets eens voorkomt. En hieruit volgt, dat de schonere klank van Engelman's gedicht geen primair, maar een secundair verschijnsel is, doordat het geheel afhankelijk is van de toon waarop men het gedicht voorleest. C'est le ton qui fait la musique, - maar deze toon wordt niet door de muziek bepaald, maar door iets anders: door de betekenis der woorden, door de zin van het gedicht. Dit is hier de hoofdzaak; daarbij valt het objectief aantoonbaar surplus aan klankschoonheid aan de kant van *Vera Janacopoulos* geheel in het niet. Stellen we de invloed van dit surplus op 20 percent (dit is vrij royaal), en de invloed van de betekenis der woorden op 80 percent, dan mogen we zeggen, dat het vers van Engelman, vergeleken met dat van Du Perron, voor 80 percent een *musisch* gedicht is en voor 20 percent een *muzikaal* gedicht in engere zin. Maar het feit, dat het in hoofdzaak een musisch gedicht is, noopt de voorlezer (en ook de lezer) intonaties te gebruiken en verborgen klankschoon-

heden (die tenslotte in geen enkele taaluiting ontbreken) naar voren te halen, *alsof* het hier om een louter muzikaal fenomeen ging, en niet om een (in hoofdzaak) musisch fenomeen.

Het zal u interesseren te weten in welk opzicht de betekenis van het ene gedicht afwijkt van die van het andere, dus waarom het ene een musisch gedicht is en het andere niet. Nu, de verschillen zijn duidelijk. De woorden, die Engelman gebruikt, zijn bijna alle 'poëtische' woorden, geladen met een poëtische zin, een dichterlijk suggestieve kracht: 'Aanvloeien', 'koeler maan', 'appels', 'blozen', 'klankgazelle', 'morgenlicht', 'minnares', 'slank gedicht', 'god', 'violen', 'vlagen', 'mos', 'vlinders', 'duizendjarig dolen', een gehele staalkaart van een deels geijkte deels origineel gevonden dichterlijke woordenschat. Elk dezer woorden is al haast een klein gedicht op zichzelf! Bij Du Perron daarentegen zijn alle woorden nuchter, concreet, alledaags en op de man af, veelal zonder een bijzondere gevoelswaarde, - woorden die men even goed in proza zou kunnen aantreffen: 'Wat komt hier aan' in plaats van 'wat vloeit mij aan', - de, hoewel poëtisch klinkende, in laatste instantie toch prozaïsche eigennaam 'Jan Engelman', het grappige 'mag zich nu stallen' in de betekenis van 'kan zich nu opbergen', het nog grappiger 'Grauls is van haar kind bevallen', het gemeenzame 'binnenkort', twee titels van dichtbundels, 'ratsen' in plaats van 'stelen', 'stekjeskweker', 'verhuurkantoor', 'kwispeldoor', veelgevooid, dat wel even 'poëtisch' aandoet, maar dadelijk bedorven wordt door 'dito-slachtig', 'letteren', 'protoplasma'. De verschillen zijn, dunkt mij, onmiskenbaar, en behoeven geen nadere toelichting. Engelman gebruikt woorden, die een poëtische *sfeer*, een ijle sprookjessfeer, een vervloeiende paradijsstemming suggereren; Du Perron's woorden suggereren niet meer dan zij in proza zouden doen, d.w.z. zij suggereren helemáál niet, maar delen mee, stellen vast, constateren. De term 'suggestie' is bij hem enkel op zijn plaats in de betekenis van 'insinuatie', insinuatie aan het adres van de veelgeplaagde heer Grauls...

Wanneer wij nu verder van dit voorbeeld afstappen, en ons tot gedichten zonder parodistische of satyrische bijbedoelingen wenden, komen wij aldaar tot de ontdekking, dat er twee soorten poëzie bestaan, die ik *musische* en *significatieve* poëzie heb genoemd, en die zich van elkaar onderscheiden doordat de eerste aan het gebruik van *het dichterlijk suggestieve woord* de voorkeur geeft, de tweede aan *het zakelijk constaterende woord*. In klankopzicht lopen deze genres parallel met de muzikale poëzie en de poëzie die gesproken wordt, ‘gepraat’ wordt (denkt u maar aan de ‘praattoon’ van Nijhoff's latere poëzie); maar *nodig* is dit niet: het is zelfs denkbaar, al zal het niet vaak voorkomen, dat musische poëzie in de onmuzikale praattoon is geschreven, en dat significatieve poëzie ons verrast met de fraaiste en weelderigste klankontwikkeling. Dit zal dáárom niet vaak voorkomen, omdat ook de dichter zelf, niet minder dan de lezers, voorlezers en toehoorders, onder de invloed komt van de macht van het musische woord en aan de klank van zijn gedicht, ter ondersteuning van de werking van de inhoud, onwillekeurig meer zorg zal besteden dan wanneer hij een significantief vers schrijft. (Zeer in het voorbijgaan een raad aan voorlezers of ‘zeggers’ van gedichten: *begin* nooit met uw stem tot zangerigheid uit te zetten, want dit werkt irriterend op mensen die niet weten, dat u zo juist begonnen bent een *gedicht* te reciteren. Wacht hiermee tot het dichterlijke woord, het musische woord u ertoe *dwingt*), - Maar in principe moeten we deze dingen toch uit elkaar houden; en wanneer het waar is, dat het musische woord, het musische gedicht, ontroeringen opwekt die ons ook door de muziek worden geschonken, dan is dit in eerste instantie alleen toe te schrijven aan de suggestieve *zin* der woorden, de poëtische sfeer die deze woorden als zodanig én in hun onderlinge samenhang oproepen, en niet aan hun acustische qualiteiten, aan hun rythme, aan hun zangerigheid, aan hun rijmen, assonances en alliteraties. Het musische woord is vager, vervloeiender, algemener, - zonder in de abstracte algemeenheid van het begrip te mogen vervallen, - glanzender, raadselachtiger,

emotioneel geladener dan het significatieve woord. Het heeft niet één vaste betekenis, maar vervloeit in zijn associaties, die het als een schemerige aura, een lichtgevende krans, omringen. Het significatieve woord daarentegen heeft een vaste betekenis, laat zich definiëren en in een voor ieder begrijpelijk verband gebruiken, zonder verder veel perspectieven te openen voor gevoel of bespiegeling. Wanneer de heer Grauls met een stekjeskweker, een verhuurkantoor en een kwispeldoor vergeleken wordt, dan is dat op het eerste gezicht niet bepaald een algemeen begrijpelijke constatering; maar iedereen weet toch wat ermee bedoeld is: Grauls wordt hier, terecht of ten onrechte, van plagiaat beschuldigd, - en daarmee hoort deze gehele passage al eerder in de rechtszaal thuis dan in de poëzie. Maar wanneer Engelman schrijft ‘O minnares en slank gedicht’, of wanneer Nijhoff rept van ‘een zacht zoemen in het azuur bevrozen’, dan weten we *niet* precies wat ermee bedoeld is; maar we ‘voelen’ het, we worden aangedaan door een moeilijk te omschrijven, maar psychisch zeer reële stemming, een emotionele bereidheid, een peinzen en wegdromen, - dat wil zeggen, we worden aangedaan zoals we door muziek worden aangedaan, die eveneens ondefinieerbare, maar zeer machtige emoties pleegt op te wekken, waar niemand, die over de vereiste gevoeligheid beschikt, zich aan vermag te onttrekken. Du Perron dicht over de heer Grauls: een realiteit, onverwisselbaar, identiek aan zichzelf, en bij de burgerlijke stand als zodanig bekend staand, een man met een persoonsbewijs op zak, zoals wij allen, - pardon, *wij* niet, natuurlijk! - Engelman daarentegen dicht over een ‘minnares’, die verder ongenoemd blijft, die iedere minnares zou kunnen zijn, en die aan de minnares van ieder onzer verwant is. Wel is waar was voor het schrijven van zijn gedicht het optreden van de bekende zangeres Vera Janacopoulos de aanleiding; maar zij was dan ook niet méér dan dat, en waar de titel van het gedicht van deze aanleiding nog rekenschap aflegt, daar wordt in het gedicht zelf over haar gezwezen. We kunnen het ook zo zeggen: de musische poëzie suggereert

mogelijkheden, de significatieve poëzie constateert *werkelijkheden*.

Het is voor mij aan geen twijfel onderhevig, dat het musische vers dichtster bij het wezen der poëzie staat dan het significatieve; waarmee echter niet gezegd is, dat dit laatste na ook steeds minderwaardig zou zijn. Maar het musische vers past zich beter aan bij onze conceptie der dichtkunst, die, zoals wij in de eerste lezing hebben gezien, vergeleken met het proza vooral een kunst van *mogelijkheden* is, van potenties, die niet allemaal stuk voor stuk aan het woord komen, maar die in een gedicht gezamenlijk zijn verondersteld, zoals in een kiemcel het gehele organisme verondersteld is. In de praktijk ziet men trouwens steeds mengvormen optreden: de poëzie van Du Perron en de latere Nijhoff is evenmin van musische elementen verstoken als de poëzie van Engelman of Paul van Ostayen van significatieve elementen. Een *strijd* tussen de beide genres wordt dan pas actueel, wanneer één van beide met de aanspraak op algemeengeldigheid optreedt en de hegemonie wil veroveren. Wij hebben dit meegemaakt met de z.g. ‘poésie pure’, een begrip dat door Henri Bremond is ingevoerd, en waarvan bij ons Engelman indertijd een enthousiast adept is geweest, een poëzie van incantatie en magische zangerigheid, die *uitsluitend* door de woordklanken en hun rangschikking een bepaalde inhoud, of een bepaalde sfeer suggereren wil, zonder dat deze woorden iets hoeven te betekenen. Natuurlijk betekenen zij toch iets; maar deze betekenis blijft zo vaag en onbepaalbaar en dubbelzinnig, dat men zich gemakkelijk met de illusie kan paaieren, dat de betekenis er niet op aankomt. Een dergelijke poëzie, waarin het musische en het zintuigelijk muzikale element elkaar de hand reiken en haast niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, bergt, zodra zij zich als absolute maatstaf aandient en derhalve het epigonisme in de hand werkt, zekere gevaren; en als reactie, als tegengif, wordt dan opeens de significatieve poëzie belangrijk, die als zodanig even eenzijdig is. De voormannen dezer poëzie spreken van ‘tempelgeheimenissentoon’ (Du Perron) en drijven de spot met vaagheid, verhevenheid en dichtsterlijke com-

plicaties van het meer subtiële soort. Verwerft de significatieve poëzie op haar beurt te veel macht over de geesten, dan steekt de musische poëzie, de ‘poésie pure’, de zuivere lyriek, of hoe men het noemen wil, de kop weer op, en er worden invectieven gericht tot nuchtere dichters, die eigenlijk geen dichters zijn en die de poëzie bevuilen en de schoonheid verkrachten, etc. etc. Maar tenslotte staat de dichter, zolang hij verzen schrijft, buiten deze strijd; hij schrijft zoals het hart hem dit ingeeft, en pas achteraf zal hij er zich misschien voor interesseren of zijn vers musisch of significantief is, of beide, en in welke procentsgewijze verhouding. Want in laatste instantie bepaalt niet de dichter, maar, zoals ik reeds eerder zei, het *onderwerp* (in de ruimst mogelijke betekenis) toon en vormgeving van het gedicht, en Engelman, die Vera Janacopoulos bezingt, is (krachtens het onderwerp) al evenzeer aangewezen op het musische genre, als Du Perron, die Grauls te lijf gaat, op het significatieve, - ook al zouden zij zelf anders willen...

V De verschillende versvormen

Mijne Heren! In dit uur zal ik met u spreken over de versvormen, - of beter dichtvormen; want vers betekent eigenlijk *versregel*, al heeft het gebruik van het woord ‘vers’ voor ‘gedicht’ zich geheel ingeburgerd. Deze versvormen, of dichtvormen, of prosodische vormen, zijn het meest opvallende aan een gedicht; zij zijn datgene waaraan men poëzie onmiddellijk herkent, d.w.z. waaraan het *oog* gedrukte of geschreven poëzie onmiddellijk herkent. Of het oor in dezen een even belangrijke rol speelt, is aan gerechte twijfel onderhevig. Een lied in 4-regelige strofen, een sonnet, een vers in terzinen geschreven, herkent men in eerste instantie op het gezicht: men telt de regels, men vergelijkt de rijmen, en men weet met welke vorm men te doen heeft. Het gehoor voegt hier niet zoveel meer aan toe; zelfs zal het de niet ingewijde moeilijk vallen om b.v. een sonnet op het gehoor te herkennen, en bij ingewikkelder strofische constructies zal ook de ervaren dichter er moeite mee kunnen hebben, vooral wanneer deze constructies nieuw voor hem zijn. En aangezien een gedicht tenslotte toch voornamelijk bestemd is om *gehoord* te worden, wordt hierdoor de versvorm tot een wel zeer *formele* aangelegenheid, - tot een lijst, of kader, waarin de zintuigelijk meer toe-

gankelijke elementen, de klank, het rijm, het rythme, als een ‘woordschilderij’ hun plaats vinden. Hiermee is zowel het belang als de beperktheid van de versvorm aangegeven. Zoals een schilderij het niet zonder lijst kan stellen, maar mét een lijst nog niet een schilderij hoeft te zijn, maar zich even goed als een met de hand gekleurde foto kan onthullen, zo is ook de versvorm niet of nauwelijks in staat ons iets over het karakter en de waarde van de erin vervatte poëzie te leren, terwijl deze poëzie toch ten enenmale op deze versvorm aangewezen is, op straffe van zichzelf als poëzie te verloochenen. Een vrij dubbelzinnig geval dus, waar ik u dadelijk maar op wijs om u met een zekere behoedzaamheid te wapenen ten aanzien van datgene wat ik u over de versvormen vertellen ga. Alles wat ik u over dit onderwerp zal kunnen mededelen is niet zeer belangrijk, - maar toch altijd nog wel belangrijk genoeg om niet stilzwijgend voorbijgegaan te kunnen worden. Ik kan het nog anders zeggen: de versvorm behoort van rechtswege tot de *techniek* der poëzie, en kan bij een iets uitvoeriger behandeling daarvan, zoals ik die hier geef, niet gemist worden, - zij behoort echter in veel geringere mate tot het *wezen* der poëzie. Ik zeg dit niet om u af te schrikken; het onderwerp is hier en daar nog interessant genoeg; maar u moet uw verwachtingen niet te hoog spannen, en niet menen dat uw geduld door essentiële of baanbrekende inzichten zal worden beloond.

Algemeen gesproken berust de versvorm op een *metrisch* beginsel, d.w.z. evenals het metrum is de versvorm, zoals die tot uiting komt in de regelmatige strofenbouw, terug te brengen tot het principe van de *herhaling*. Door deze herhaling, die veelal op onderling gelijke afstanden, volgens een van te voren beraamd schema plaats grijpt, worden vaste punten geschapen, die tot afbakening dienen en de spontane woordenstroom helpen kanaliseren. U herinnert zich, dat het metrum een ideaal is, waar het vers maar hoogst zelden aan voldoet; welnu, met het versschema, of prosodisch schema, is het enigszins anders gesteld. Een versschema slaagt er altijd wel in om zich aan het vers op te dringen

en laat zich in de meeste gevallen consequent en zonder noemenswaarde afwijkingen tot het eind toe doorvoeren. In zekere zin is dit iets waarop de versvorm prat kan gaan; maar daar staat dan tegenover wat ik u zo juist uiteengezet heb: n.l. de geringe zintuigelijke onmiddellijkheid, die aan de versvorm eigen is, zodat wij ons wel van het bestaan ervan kunnen vergewissen door ernaar te gaan zoeken, maar hem zelden horen. Zowel metrum als versvorm realiseren zich derhalve voor het gehoor op een onvolkomen wijze, maar om verschillende redenen: het metrum omdat het eigenlijk niet bestaat en alleen maar benaderd kan worden, de versvorm omdat hij als het ware *naast* de poëzie bestaat en niet in haar onmiddellijk ervaarbare klankenstroom wordt opgenomen.

Voor de vierde maal in deze reeks lezingen stelt zich dus het probleem van de overeenkomst tussen poëzie en muziek; want een algemeen metrisch beginsel, dat op herhaling berust en tot het ontstaan van bepaalde vormen en vormschema's leidt, treft men in deze zusterkunst eveneens aan. Maar wanneer men nu de muzikale vormleer gaat vergelijken met de poëtische, dan springt al dadelijk één enorm en over de hele linie zich handhavend verschil in het oog, n.l. dat de muzikale vormen in nog veel sterker mate op het beginsel der herhaling berusten dan de poëtische, niet zozeer op de min of meer abstracte wijze van een regelmatig rangschikken van regels en een vast patroon van rijmen, zoals dat in de prosodie op te merken valt, maar tot in de meest direct zintuigelijk waarneembare qualiteiten toe. Ieder die ooit naar muziek, en vooral naar klassieke muziek, heeft geluisterd kan dit voor zichzelf beoordelen. Motieven, phrasen, melodieën, herhalen zich, soms twee, drie, vier maal achter elkaar, zij het dan ook veelal in een andere ligging, of met geringe wijzigingen, b.v. melodisch gevariëerd, of anders geharmoniseerd of met andere tegenstemmen. Gehele brokstukken keren verderop in het muziekstuk vrijwel ongewijzigd terug; en het oor verheugt zich daarin, niet alleen om de herinnering aan iets dat de eerste maal al zo mooi klonk en zich nu nog beter laat beluisteren, maar ook

om de bevrediging de componist op een logisch-formele samenhang te hebben betrappt, waarop de bouw van zijn compositie berust. Herhaling, mits op de juiste wijze gedoseerd, werkt in de muziek niet monotoon, maar verfrissend; en zelfs wanneer het effect monotoon is, - als monotoon bedoeld is, - zoals soms bij Strawinsky en aan hem verwante componisten, ondergaat men nog de fascinatie van het bezeten rythme, die van deze monotonie de keerzijde vormt. Hoe geheel anders in de poëzie, waar zich hoogstens eens een regel, of twee regels laten herhalen, of in bijzondere gevallen een strofe van vier regels, en dan nog niet eens terstond, maar pas na enige tijd. Hiermee is niet gezegd, dat de herhaling in de poëzie geen grote rol zou spelen; maar vergelijkenderwijs gesproken - vergeleken met de muziek - schrompelt dit kenmerk der herhaling tot onbeduidende proporties ineen. Stel de betekenis van de herhaling in proza op 5, in de poëzie op 20, in de muziek op 100, - deze getallen zijn volmaakt willekeurig gekozen, - dan ziet u gemakkelijk in, dat wat vergeleken met het proza al heel wat lijkt, vergeleken met de muziek min of meer te verwaarlozen is. Een schema als de sonatevorm of de driedelige liedvorm of de rondovorm zal men in de poëzie tevergeefs zoeken. Wilde men dit schema tóch toepassen, dan zou dat een uiterst gekunstelde indruk maken, tenzij het met zoveel raffinement en zo verborgen geschiedde, dat het schema volkomen onherkenbaar was geworden voor de lezer die niet van te voren op de hoogte was gesteld. Waaraan dit verschil tussen poëzie en muziek is toe te schrijven, is niet zo gemakkelijk te zeggen; maar men zal niet ver mis zijn, wanneer men de voornaamste oorzaak ervan zoekt in het *dialectisch-voortschrijdende karakter van de taal*. In woorden wordt steeds een gedachte *ontwikkeld*; woorden betekenen iets, en zodra zij zijn uitgesproken en de betekenis tot ons doorgedrongen is, hebben zij hun plicht gedaan, zodat een herhaling in de meeste gevallen geen zin meer heeft. Maar een melodie, die niets betekent, en dus ook niet door de betekenis wordt uitgeput, kunnen wij twee, drie maal achter

elkaar horen, zonder dat deze herhaling als hinderlijk wordt gevoeld. ‘Niets betekent’, zei ik, - dat is natuurlijk niet helemaal juist; de ‘betekenis’ van de muziek is daarin gelegen dat zij zekere gevoelens en stemmingen bij ons opwekt; maar aangezien deze gevoelens en stemmingen met ieder individu en ook met ieder moment wisselen, staat een herhaling van de muziek nooit helemaal gelijk met een herhaling van het *effect* van de muziek, zodat er steeds iets nieuws geboden schijnt te worden, hoe schools getrouw de herhaling van de melodie of de passage in kwestie ook moge zijn.

In een ander opzicht bestaat er een iets grotere overeenkomst tussen de poëtische en de muzikale vormen, n.l. ten aanzien van de rol die het *contrast*, of de *antithese*, in beide speelt. Men zou dit het *architectonische* element kunnen noemen, dat beide kunsten met elkaar gemeen hebben, en dat in de muziek b.v. tot uiting komt in het 1e en 2e thema van de sonate, die niet alleen onderling verschillend zijn, maar ook naar hun wezen vaak sterk met elkaar contrasteren. Het 2e thema is doorgaans veel lyrischer en gedragener dan het eerste, en wordt dan ook ‘zangthema’ genoemd. Wanneer ik nu dit 1e en 2e thema van de traditionele sonatenvorm met een *dialog* vergelijk (b.v. tussen een man en een vrouw; dit dialogkarakter is duidelijk herkenbaar in de sonates en symphonieën van Beethoven), dan zal het u duidelijk zijn waar ik heenwil: een dialog immers is een literair verschijnsel, gebonden aan het woord, en dus ook aan de poëzie niet vreemd. Trouwens, het gehele dialectische karakter van de taal berust op tegenstelling en scherpe afwisseling: een gedachte roept steeds haar tegendeel op, of een completerende gedachte; een bewering stuit op tegenwerping; een beeld verwekt het contrasterende beeld. Reeds in de zinsbouw komt dit tot uiting: onderwerp en lijdend voorwerp zijn als het ware het 1e en 2e thema van de kleine sonate, die men ‘volzin’ noemt, en het werkwoord is het overgangsthema, dat in de sonate de beide thema's met elkaar verbindt.

Ik zal u nu een kort overzicht geven van de verschillende bestaande versvormen, de verschillende prosodische mogelijkheden, die de dichter ten dienste staan. Hierbij zal ik een indeling volgen, die met het zo juist gezegde verband houdt. Méér dan een overzicht, enkele namen, enkele bijzonderheden, moet u niet van mij verwachten; maar dat is ook voldoende. Zoals ik reeds zei, wordt de versvorm bepaald door het rijm. Rijmloze verzen dragen niet of nauwelijks bij tot de prosodische rijkdom, al kan men ze natuurlijk volgens een willekeurig aangenomen maatstaf in groepen van regels indelen. De basis van de meeste in zwang zijnde prosodische vormen wordt geleverd door het z.g. *kwatrijn*, d.i. een strofe, of couplet, van 4 regels van dezelfde lengte, die volgens een bepaald rijmschema gerangschikt zijn, hetzij volgens *gepaard rijm* (*aabb*), hetzij volgens *gekruist rijm* (*abab*), hetzij volgens *omarmend rijm* (*abba*); en er zijn nog wel meer mogelijkheden. Verder neemt men als uitgangspunt de klassieke maatval; hoewel ook heel goed het heffingsvers, en zelfs een volkomen onregelmatig rythme, toegepast kunnen worden, zonder het prosodisch keurs geweld aan te doen; en als men er verder niets bij zegt, veronderstelt men meestal stilzwijgend, dat de regels uit 5-voetige jamben bestaan, omdat deze in de moderne poëzie het meest worden toegepast. Dit zijn allemaal elementaire zaken; en ik ga nu ook over tot mijn opsomming.

1. Allereerst onderscheid ik de *architectonische* versvorm, die op een *tegenstelling* tussen twee vormelementen berust. Hiermee is tevens de mogelijkheid van verdere voortschrijding verijld; een dergelijk gedicht is in zichzelf afgerond en gedooft geen toevoeging of verdere uitbouw, tenzij men dat nu beslist *wil*; maar dat heeft in het algemeen weinig zin. Een architectonisch gedicht is afgerond, als een bouwwerk, dat uit muren en een dak bestaat: twee contrasterende elementen, die elkaar in evenwicht houden en die zichzelf genoeg zijn. Het enige algemeen bekende voorbeeld, dat ik van deze architectonische versvorm heb kunnen vinden, is het *sonnet*. Men zou, volgens dit beginsel, natuurlijk wel

andere vormen kunnen bedenken, en ze zijn ook wel eens toegepast; maar het sonnet blijft, én door zijn lange staat van dienst, én door zijn formele geslotenheid toch het meest illustere voorbeeld, dat geen andere naast zich duldt. Zoals de meesten van u wel zullen weten, is het sonnet als volgt gebouwd: 2 kwatrijnen, met 2 rijmklanken, die zich 4 maal herhalen, gevolgd door 2 groepen van 3 regels, volgens een wisselend rijmschema; dus tezamen 8 plus 6, of 14 regels. De tegenstelling ligt tussen de 2 kwatrijnen enerzijds en de 2 *terzetten*, zoals men ze noemt, anderzijds. Nu kan een dichter het wel in zijn hoofd krijgen om 2 groepen van 5 regels, gevolgd door 2 kwatrijnen, als de architectonische versvorm par excellence uit te geven; en niemand zal hem beletten in deze vorm zijn gedichten te schrijven; maar men zal toch steeds aan het sonnet denken, dat deze dichter blijkbaar met alle geweld heeft willen ontlopen door een schema te kiezen dat geen sonnet is, maar er toch veel op lijkt. In de poëtische architectuur is het sonnet nu eenmaal de maat van alle dingen, waaraan niet getornd kan worden. In verband met het grote belang van deze versvorm zal ik hem in het verdere verloop van deze lezing uitvoeriger voor u behandelen.

2. De *cyclische* versvorm, die daardoor gekenmerkt is, dat een regel (of meer dan één regel) in het vers *terugkeert*. De cyclische vorm berust dus in sterke mate op het beginsel der herhaling, en sluit zich als zodanig het dichtst bij de muzikale vormleer aan. Dit komt reeds tot uiting in de naam van een van de bekendste dezer versvormen, n.l. het *rondeel*, of *rondeau*, dat niet alleen terminologisch aan het muzikale *rondo* doet denken, maar ook naar zijn bouw. In het algemeen liggen de cyclische vormen beter ‘in het gehoor’ dan de architectonische, juist omdat zich hier niet een abstract schema herhaalt, maar een gehele versregel. Het rondeel, om daar even bij stil te staan, is al een heel oude vorm, en heeft zich uit het reilied ontwikkeld dat bij de rondedans gezongen werd: deze oorsprong onderstreept nog eens de verwantschap met de muziek. In Frankrijk, in de 13e eeuw,

kwam het ‘rondeau’ op, en telde onder zijn beoefenaars o.a. de beroemde Charles d'Orleans en de niet minder beroemde François Villon. Van de latere Franse beoefenaars noem ik Mallarmé en Tristan Corbière. Bij ons is het o.a. toegepast door Nijhoff, Slauerhoff en Binnendijk, terwijl Leopold en Boutens rondelen van Charles d'Orleans vertaalden. Wat is nu een rondeel? Het oorspronkelijke rondeel bestaat uit 8, 11, 13 of 16 regels (bij de moderneren meestal 13) met een z.g. *refrein*, d.i. een regel, waarmee het vers opent, en die zich ongewijzigd, of met geringe wijzigingen, nog eens in het midden én aan het einde herhaalt. Ook de 2e regel wordt soms herhaald, maar alleen in het midden. Het rondeel kent maar 2 rijmen; en de regels bestaan uit 4-voetige, of ook wel 5-voetige jamen. Maar van dit schema kan op allerlei manieren afgeweken worden. Zo schrijft Nijhoff in zijn bundel *De Wandelaar* een rondeel, dat tegelijkertijd als een sonnet kan worden gelezen. Het bijzondere van het rondeel ligt in het 2 maal terugkeren van dezelfde versregel, hetgeen natuurlijk zekere eisen stelt aan de vindingrijkheid van de dichter, die er niet mee kan volstaan om deze regel maar zonder meer in te lassen, maar door het zinsverband of de algemene sfeer aannemelijk moet maken, dat de regel terugkeren *moest*. Het rondeel is een aardige vorm, het *klinkt* soms fameus; maar het is uiteraard niet zeer geschikt voor het verwoorden van diepe gedachten of uitgesponnen vergelijkingen. Ter illustratie lees ik u de vertaling voor van een rondeel van Charles d'Orleans door Boutens, opgenomen in de bundel *Tusschenspelen*:

‘In 't huis van Smart, waar ik belandde
 Bij 't jammerlijkste dansjolijs,
 Zag 'k Zorg en Ouderdom en Spijt
 Dansen of zij 't van buiten kenden.

De Tamboerijn, bij naam Ellende,
 Gaf, hoog bevel, den stok respijt

In 't huis van Smart, waar ik belandde
Bij 't jammerlijkste dansjolijs.

In huilgezangen brak de bende
Buiten muziek en maat en tijd -
Verveeld, van angst mijzelven kwijt,
Sliep 'k in, vóór het nog erger endde,
In 't huis van Smart, waar ik belandde.'

Als tweede voorbeeld van een cyclische versvorm met refrein noem ik u de oud-Franse *ballade*, die van de 14e tot 17e eeuw beoefening vond (Villon is b.v. een zeer bekend balladendichter), en in de 19e eeuw opnieuw is toegepast door Théodore de Banville, Verlaine, e.v.a. Men moet deze ballade niet verwarren met de Engelse 'ballad' en de balladen van de Duitse klassieken; dit zijn totaal andere begrippen, die niets met de vorm te maken hebben, doch alleen met de inhoud. De Franse ballade bestaat uit 3 strofen, elk met het refrein aan het slot, gevolgd door een kortere opdracht, of 'envoi', die met hetzelfde refrein eindigt; 4-of 5-voetige jamben genieten de voorkeur; er mogen niet meer dan 4 rijmen gebruikt worden; en als aardig rederijkersgrapje vermeld ik nog, dat iedere strofe evenveel regels moet tellen als het refrein, dus de telkens wederkerende slotregel, lettergrepen telt! Ook van dit schema is in onze tijd op alle mogelijke manieren afgeweken; alleen aan de 'envoi', de opdracht die met het woord 'Prince' begint, en waarin de vorst, voor wie de troubadour zijn ballade zong, rechtstreeks werd toegesproken, houdt men meestal nog vast. Bij ons is de balladevorm toegepast door Nijhoff en Slauerhoff, en de laatste tijd weer door een aantal jongere dichters, o.a. door Bertus Aafjes. Verder behoren tot de cyclische versvorm al die min of meer populaire schema's, waarin het één- of meer-regelige refrein aan het slot van iedere strofe, of van een groep strofen, terugkeert. De poëzie van Rudyard Kipling b.v. drijft geheel op dit procédé, dat zeer effectvol kan zijn, hoewel het ook

wel eens wat goedkoop aandoet. Het refrein kan een onvergetelijke indruk maken (denkt u maar aan *The Raven* van Edgar Allan Poe!), maar het kan ook tot een zinledige schablone ontaarden; bij Kipling en de aan hem verwante Engelse dichters (Masefield b.v.) vindt men voorbeelden van beide.

3. Tenslotte de *progressieve* of *voortschrijdende* vorm, die, in tegenstelling tot de architectonische en tot zekere hoogte ook tot de cyclische, onbepaald voortgezet kan worden. Het bekendste voorbeeld hiervan is de eenvoudige strofenbouw van op elkaar volgende *kwatrijnen*, telkens met nieuwe rijmen, van welke kwatrijnen men er 2, 3 of 4 kan nemen, maar ook 10, 20 of desnoods 100. In veel gevallen ziet men, dat de dichter een regelmatig aantal kwatrijnen kiest en zich aan dit aantal houdt (Stefan George heeft b.v. een sterke voorkeur voor verzen van 4 kwatrijnen); maar dit blijft toch een volkomen willekeurige beperking, die niet in het wezen van deze versvorm ligt besloten. Een ander voorbeeld is het *gepaard rijm*, waarbij ieder paar rijmende regels een strofe kan vormen, maar ook onmiddellijk in het volgende paar kan overgaan; dit laatste word nogal eens als versschema voor epische poëzie van grote omvang gebruikt, b.v. door Keats in *Endymion*, Gorter in *Mei* en Slauerhoff in *De Piraat*. Een iets ingewikkelder progressieve vorm is de *terzine*, of *terza rima*, een zeer interessant schema van Italiaanse oorsprong, dat door Dante in de *Divina Comedia* is toegepast, en in onze tijd o.a. door Hugo von Hofmannsthal, Frederik van Eeden, Albert Verwey en Henriëtte Roland Holst. Zoals de naam reeds aangeeft, bestaat de *terzine* uit 3 regels, en wel volgens het schema *bcb*; vervolgens *cdc*, *ded*, *eef*; en zo door. Iedere strofe van 3 regels is dus als het ware een ring, die met één rijmwoord in de ring van de volgende strofe hangt, zodat een keten gevormd wordt, die ongelimiteerd voortgezet kan worden, net zolang totdat de dichter er genoeg van krijgt, en zijn *terzinen* beëindigt door er één losse regel onder te plaatsen, die op het middelste rijmwoord van de laatste *terzine* rijmt, dus b.v. *aba*, *bcb*, *cdc*, *ded*, *eef*, *fgf*; wil de

dichter hier nu eindigen, dan zet hij er een regel *g*, d.w.z. met de rijmklank *g*, onder. Door deze beëindiging, die wel willekeurig is wat het tijdstip betreft, maar niet door de wijze waaróp, vertoont de *terzine* weer enige toenadering tot de architectonische bouw: de slotregel vervult hier als het ware de functie van het dak van het huis, waarmee het bouwwerk voltooid is. Men kent ook omgekeerde *terzinen*, waarbij met de losstaande regel begonnen wordt.

Verder bestaan er talloze varianten op de gewone strofische bouw, en soms zeer ingewikkelde. In plaats van de kwatrijnen, strofen van 4 regels dus, neemt men b.v. strofen van 5 regels, volgens het rijmschema *abaab*, *ababa*, of volgens een ander schema. Er bestaan strofen van 6 regels, hetzij met 2, hetzij met 3 rijmklanken, strofen van 7 regels, 8 regels, en meer zelfs. Vaak zijn de regels van ongelijke lengte, veelal volgens een vaste opzet, voor iedere strofe dezelfde; men vindt dit b.v. vaak bij Boutens. Een zeer populaire vorm is de strofenbouw van afwisselend 4- en 3-voetige jamben, met gekruist rijm, of waarvan alleen de 2e- en 4e regel rijmen; dit wordt nogal eens aangetroffen in oudere verhalende poëzie, nadichtingen van legenden, en zo meer. Gaat men al deze mogelijkheden tot in de finesses na, dan is het hek van de dam, en horen en zien vergaat u. Ik zal dit dan ook niet doen, maar u alleen nog in kennis brengen met de *stanza*, een 8-regelige strofe, die ik in een vorige lezing reeds genoemd heb. Het schema is *abababcc*. De *stanza*, ook *ottava rima* geheten, is een oude Italiaanse versvorm, en mocht oorspronkelijk alleen vrouwelijke of slepende rijmen, d.w.z. rijmwoorden van twee lettergrepen, bezitten; daar is in later tijd natuurlijk bij herhaling van afgeweken, te meer omdat men in het algemeen aan een afwisseling van staand en slepend rijm de voorkeur geeft. De *stanza* is toegepast door de Duitse klassieken, door Byron in de *Don Juan* en bij ons door Schotman. Ik vind het een vrij vervelende vorm, met dat zwaarwichtige gepaarde rijm aan het einde van iedere strofe; maar ik wil deze mening aan niemand opdringen.

Dit zijn dan de voornaamste versvormen, mijne heren, maar het zijn lang niet alle bestaande versvormen. Het prosodisch vernuft van de dichter is onuitputtelijk; en vooral wanneer hij de moed, of de onbeschaamdheid, heeft om van de overgeleverde schablonen af te wijken, opent zich voor hem een duizelingwekkend perspectief, waar de permutaties en combinaties in talrijkheid niet onderdoen voor die van het schaakspel. Maar laat ik u, althans de dichters en aanstaande dichters onder u, dadelijk geruststellen: dit alles is veel minder moeilijk dan schaken, - en ik zou haast zeggen, al klinkt het misschien wat vreemd: het is minder belangrijk dan schaken. Als dichter leert men deze zaken spelenderwijs; en als men een beetje hardleers is, of het land heeft aan alles wat naar ijdele rederijderskunsten zweemt, dan kan men zich tot het sonnet beperken of tot 3 of 4 kwatrijnen, en men is niet alleen geen geringer dichter dan degene die met alle prosodische schema's goochelt en steeds wat nieuws weet te bedenken, maar men verwekt nog de indruk van strenge zelfbeperking, hetgeen de renommée altijd ten goede komt... Kloos heeft bijna uitsluitend sonnetten geschreven, en Verwey heeft vrijwel het gehele prosodische repertoire afgewerkt; maar ondanks zijn vroegtijdige aftakeling is Kloos toch altijd nog een iets groter dichter dan Verwey. Men slaat Chopin tenslotte óók niet lager aan omdat hij in hoofdzaak pianomuziek heeft geschreven, of Mahler omdat hij bijna alleen symphonieën op zijn naam heeft staan.

Ik wil u dus niet vervelen met alles wat de dichter kan doen om de overgeleverde vormen minder schools of minder eentonig te maken: het invoegen van regels, het variëren van het aantal maatvoeten, het plotselinge wijzigen van het rijmschema van de strofe, het inlassen van kortere of langere regels, de verschillende toenaderingen tot het 'vers libre', - dit alles wijst zich vanzelf, en het is zonder enig essentiële belang. Men versta mij goed: het kan in een bepaald vers, voor de dichter zelf, plotseling van eminent belang worden; maar dit laat zich alleen van geval tot

geval bepalen en leent zich niet voor een algemene behandeling. Alleen één punt wil ik nog naar voren brengen, en wel het z.g. *enjambement*, dat ik reeds in mijn lezing over het rijm uitvoerig besproken heb. Zoals u zich herinnert, berust het enjambement op het doorlopen van de ene versregel in de andere, over het rijmwoord heen (of bij rijmloze verzen over het laatste woord heen), tengevolge waarvan de korte pauze na de eerste regel komt te vervallen. Aangezien men de afscheiding van de regels, en daarmee het prosodische schema, aan deze pauze herkent, heeft het enjambement de strekking, niet alleen om het rijm te verdoezelen, zoals ik vroeger uiteen heb gezet, maar ook om het prosodisch schema, de versvorm, te verdoezelen, zo al niet voor het oog, dan toch voor het gehoor. Het enjambement maakt het voor de toehoorders nog moeilijker dan het al is om het gebruikte versschema te herkennen; maar tevens, en dit is natuurlijk een voordeel, maakt het dit schema minder eentonig, minder dreunerig. In de volgende regels, de beginregels van *Emmaüs* van Boutens, uit *Tusschenspelen*,

‘Zoo en niet anders ging het toe
In Emmaüs: ik weet het hoe
Hij vóór het breken van het brood...’ etc.

weet men op het eerste gehoor niet hoe lang de eerste versregel is, of liever gezegd: men acht het waarschijnlijk, dat deze regel een 6-voetige jambe is, d.w.z. 6 maal 2 lettergrepen waarbij het accent (in theorie althans) telkens op de 2e lettergreep valt: ‘Zoo en niet anders ging het toe in Emmaüs’. Eerst het rijm op ‘toe’ in de volgende regel onthult ons, dat er geen sprake is van 6-voetige, maar van 4-voetige jamben; de 2 overvloedige jamben, ná het eindwoord ‘hoe’, vallen in de volgende versregel, hoewel zij taalkundig bij de eerste regel behoren. En in dit geval wordt de hoorder dan nog vrij snel uit de droom geholpen, doordat reeds de 2e regel op de 1e rijmt. Rijmt pas de 3e of de 4e

regel op de 1e, dan kan het langer duren. Het enjambement is een subtiel middel om de hoorder op een dwaalspoor te brengen; maar daarnaast verhoogt het ontegenzegglijk de charme van het gedicht, mits niet ál te druk toegepast, in welk geval het schema geheel onherkenbaar zou worden. Als steeds in de poëzie gaat het hier om het bereiken van een zo gunstig mogelijk evenwicht tussen schema en variant, tussen wetmatigheid en spontaniteit, gebondenheid en vrijheid, en hier ligt ook een klein stukje levenswijsheid in verborgen. De kunst van het enjambement is een onbedrieglijke toetssteen voor de tact en de artistieke soepelheid waarover de dichter beschikt.

Hierna nog iets uitvoeriger over het sonnet. Het *sonnet*, of *klinkdicht*, is een beroemde prosodische vorm, die in de Provence, onder de troubadours, is opgekomen. In de 13e eeuw doet het zijn intree in Italië, wordt beoefend door Dante en Petrarca, wordt beangstigend populair, - men heeft wel eens beweerd, dat iedere Italiaan uit die dagen sonnetten kon schrijven, - en mét de Renaissancistische cultuur verspreidt het zich over geheel Europa. Shakespeare heeft sonnetten geschreven, en bij ons Van der Noot, Hooft, Breeroo, Dullaert, e.a. Van de latere sonnettendichters noem ik: Rückert, Baudelaire, Mallarmé, Dante Gabriël Rossetti, Rilke, Perk, Kloos, Boutens, Nijhoff, Du Perron; de meeste dichters trouwens schreven wel minstens ééns in hun leven een sonnet, al was het maar bij wijze van hulde aan deze koningin onder de versgestalten. Ik zal nu eerst de sonnetvorm nog eens voor u definiëren, opdat u precies weet wat er onder verstaan wordt. Een sonnet bestaat uit 14 regels, die in 2 groepen uiteenvallen, een groep van 8, en een groep van 6 regels; de groep van 8 noemt men het *octaaf* van het sonnet, en de groep van 6 het *sextet*. Het *octaaf* is uit twee 4-regelige strofen, dus uit 2 *kwatrijnen*, opgebouwd, het *sextet* uit 2 *terzetten* (niet te verwarren met terzinen!), dus uit twee 3-regelige strofen. Als maatval ziet men bij ons meestal de 5-voetige jambe optreden; maar ook de 6-voetige werd en wordt gebruikt; daarnaast de 4- en zelfs de

3-voetige jambe; dat worden langzamerhand miniatuursonnetten. Ook trochaeën worden toegepast, b.v. door Rilke vaak. In het *streng*e sonnet wordt gerijmd naar het volgende schema: het octaaf telt 2 rijmklanken, die op verschillende wijzen gerangschikt kunnen zijn, hetzij volgens *gekruist*, hetzij volgens *omarmend rijm*, dus volgens de formule *abab*, *abab* (of *abab*, *baba*), of volgens de formule *abba*, *abba* (of *abba baab*). Het terzet telt eveneens 2 rijmklanken, en de formule is *cdcdcd*, of *ccdccd*, en er zijn nog wel andere mogelijkheden. Maar het sonnet verschijnt veel vaker in een minder streng vorm, allereerst doordat de kwatrijnen 4 in plaats van 2 rijmklanken bezitten (dus b.v. *abba*, *cddc*), en in de tweede en voornaamste plaats doordat het terzet er 3 in plaats van 2 bezit: *e*, *f* en *g*. Deze *e*, *f* en *g* kunnen dan op allerlei wijzen gecombineerd worden, hetgeen niet minder dan 15 mogelijkheden oplevert, waarvan sommige (b.v. *eefggf*) vaker gebruikt worden dan andere (b.v. *eeffgg*), maar die toch stuk voor stuk recht van bestaan hebben. Ook kan het sextet streng zijn en het octaaf niet. Dan heeft men nog het z.g. Engelse sonnet, of Shakespeare-sonnet, volgens het schema *abba cddc effe gg*, dat ook opgevat kon worden als 3 kwatrijnen met steeds nieuwe rijmklanken, gevolgd door twee rijmende slotregels. U voelt welk een kolossaal aantal sonnetvarianten dit moet opleveren; en nu spreek ik nog niet eens over die welke ontstaan door het wisselend gebruik van staand en slepend rijm, en door de verschillende maatsoorten en het variërend aantal maatvoeten. Ik heb het nooit uitgerekend, maar u kunt gerust van mij aannemen, dat het in de honderden loopt. Het sonnet is dus allerminst een eentonige vorm, integendeel, het munt uit door grote rijkdom en een ongehoorde variabiliteit. Niet tevreden daarmee, zijn de dichters vaak nog eigenmachtig aan het sonnet gaan prutsen. Men ziet dit b.v. bij Rilke, die talrijke ‘gave’ sonnetten heeft geschreven, zowel in de beide delen van *Neue Gedichte* als in de *Sonnette an Orpheus*, maar daarnaast ook een groot aantal ‘bastaardsonnetten’, deels zeer interessant van vorm, voor een ander gedeelte

van een zekere prosodische gemakzucht blijkt gevend, b.v. wanneer er plotseling een regel van 4 in plaats van 5 versvoeten optreedt, omdat dat toevallig zo beter uitkwam. Rilke voegt regels toe, laat regels weg, enjambeert tussen het octaaf en het sextet, schrijft een omgekeerd sonnet (eerst het sextet, dan het octaaf), of 3 kwatrijnen in plaats van 2; en dergelijke rariteiten meer. Dit alles is heel aardig, en boeiend als bladspiegelverdeling; maar van veel belang is het niet, en ik zou deze gedichten, waarin de architectonische spanning veelal opgeheven is in een willekeurige strofenbouw, toch voornamelijk als voortreffelijke *poëzie* willen beschouwen, en pas in de laatste plaats als bijdrage tot de kunst van het *sonnet*. Tenslotte nog enkele woorden over de *sonnettencyclus* of *sonnettenkrans*, zoals die in onze literatuur door de *Mathilde* van Perk is vertegenwoordigd. De strenge sonnettencyclus - een schema dat tegenwoordig in onbruik is geraakt - bestaat uit 14 sonnetten, waarvan de beginregels tezamen een nieuw sonnet vormen; dat is dus niet veel meer dan een rederijkerskunstje. In verreweg de meeste gevallen legt de dichter, die een sonnettencyclus wil schrijven, zich geen verdere beperkingen op; en het enige wat men van zulk een cyclus eisen mag, is dat de samenstellende sonnetten logisch uit elkaar volgen en een zekere ontwikkeling vertonen, hetzij van dialectisch-wijsgerige, hetzij van emotioneel-psychologische, hetzij van verhalende aard.

Van meer gewicht dan dit alles is de vraag hoe men die opmerkelijke voorkeur voor het sonnet, van de kant van zoveel en zo verschillend geaarde dichters, verklaren moet. Allereerst constateer ik het feit, dat er, ondanks de universaliteit van deze versvorm, dichters zijn, die er een geringe verwantschap mee schijnen te bezitten; en voorzover ik dat kan nagaan, zijn dit steeds uitgesproken *lyrische* dichters, dichters van het zangerige vers en de directe gevoelsuitstorting. Een dichter als Francis Jammes heeft bij mijn weten geen sonnetten geschreven. Dichters als Marsman en Engelman vermijden het sonnet angstvallig; Roland Holst schreef nauwelijks sonnetten, - naar ik meen alleen

in zijn allereerste periode, - Leopold helemaal niet. Daartegenover staat dan de voorkeur voor het sonnet bij dichters als Nijhoff en Du Perron. Daar dit alles geen toeval kan zijn, komt men ertoe een verband aan te nemen tussen het sonnet enerzijds en een bepaald poëziegenre anderzijds; en wat dit voor genre is, daarover behoeft men zich niet lang het hoofd te breken: het is het niet-lyrische poëziegenre, dat meer uit is op bespiegeling dan op ontboezeming (vgl. de vele sonnetten die men in het dichtwerk van Verwey aantreft), meer op constatering dan op musische gevoelssuggestie (de sonnetten van Du Perron), meer op plastische uitbeelding dan op magische incantatie (de sonnetten van Perk, Winkler Prins, Nijhoff). Schijnbaar maken de als zuivere lyriek te boek staande sonnetten van de jonge Kloos hierop een uitzondering; maar er zijn twee goede redenen om het belang van deze uitzondering niet al te hoog aan te slaan: in de eerste plaats omdat men, vergelijkenderwijs (b.v. vergelijkend met de poëzie van Leopold of de 'poésie pure' van Engelman), toch weer aan het lyrische karakter van Kloos' sonnetten zou kunnen gaan twijfelen (een sonnet als het beroemde 'Ik ben een god in 't diepst van mijn gedachten', of dat andere: 'Gij die mij de eerste waart in 't ver Verleên', behoren zeker niet tot de lyriek in de strenge betekenis van het woord); en in de tweede plaats omdat Kloos, blijkens zijn latere productie, - waarvan ik de poëtische waarde geheel in het midden laat, - een sterk bespiegelende inslag had, die hem reeds van meet af aan, ook toen de jeugdlyriek nog de boventoon voerde, tot het sonnet aangetrokken moest doen gevoelen. Voeg daarbij dan nog de algemene cultus van het sonnet, zoals men die bij de Tachtigers aantreft, en het is begrijpelijk, dat Kloos tot het schrijven van sonnetten had moeten komen, zelfs indien zijn natuurlijke verwantschap met deze versvorm geringer was geweest dan hier verondersteld wordt. Mutatis mutandis geldt hetzelfde voor de sonnetten van Hélène Swarth.

Toch zou ik allerminst willen volhouden, dat het verband tussen sonnet en niet-lyrische dichtersmentaliteit zó innig is, dat er geen

lyrische sonnetten kunnen en mogen bestaan. Er is hier een zekere correlatie, een zekere geneigdheid tót, - niet een volstrekte, alle gevallen stuk voor stuk bepalende wetmatigheid. Maar zelfs in deze verzwakte vorm is het verband nog opmerkelijk genoeg. Het sonnet is als versvorm het gelukkigst in handen van dichters, die een *gedachte* willen uitbeelden, een ideële strekking poëtisch willen toelichten. Daarnaast kent men beschrijvende sonnetten, zelfs verhalende sonnetten, en zeer zeker ook lyrische, ‘zingende’ sonnetten, - maar het *bespiegelende* element ontbreekt toch zelden, en heeft zeer zeker de overhand bij de meeste dichters die van de beoefening van het sonnet een gewoonte maken. Het sonnet leent zich het best tot *overwegend significatieve* poëzie, in mindere mate tot *musische* poëzie. Het sonnet veronderstelt een zekere graad van bewustwording bij de dichter, een drang tot vaststellen en omschrijven, tot *objectiveren*, hetzij in de filosofische gedachte, hetzij in het markante plastische beeld, hetzij in de zakelijke mededeling. De musische poëzie, die het objectiveren vermijdt, en liever droomt en wegdroomt dan zich in het al te schelle licht van het bewustzijn te wagen, zal beter tot haar recht komen in meer pretentieloze schema's zoals de 4-regelige 4-voetige jambe, of een dergelijke ‘liedvorm’, dan in het statiger en ingewikkelder gebouwde sonnet.

Inderdaad zou men er, ter verklaring van deze onloochenbare samenhang tussen versvorm en verskarakter, gemakkelijk toe kunnen komen om alles toe te schrijven aan de grotere gecompliceerdheid, de grotere ‘moeilijkheid’ van het sonnet. Wie een moeilijke vorm kiest vergt meer van zijn vernuft dan degene die aan het allereenvoudigste schema de voorkeur geeft; en wie veel van zijn vernuft vergt is niet erg geschikt meer om op de woorden weg te dromen en weg te deinen, zoals het musische vers dat verlangt. Het verband tussen vorm en inhoud van het sonnet zou dus terug te brengen zijn tot een onscheikbaarheid van de desbetreffende psychische functies bij de dichter zelf, die begint met zich om louter formele redenen verstandelijk in te spannen,

en er dan niet plotseling mee kan ophouden wanneer de inhoud in het spel komt. De menselijke geest is nu eenmaal niet in waterdichte schotten ingedeeld, en zeker de geest van de dichter niet... Maar tegen deze hypothese, die veel verleidelijks heeft en waarvan ik de waarde geenszins zou willen verkleinen, zijn toch enkele gewichtige bezwaren aan te voeren. Om te beginnen kan men er aan twifelen, of het sonnet inderdaad wel zo'n moeilijke vorm is. Nu staart u mij ongelovig aan, want u denkt aan de 500 varianten en de twee rijmklanken in het octaaf, en dat ingewikkelde rijmschema van het sextet. Ik wil ook allerm minst ontkennen, mijne heren, dat voor *u* het sonnet een moeilijke en ingewikkelde vorm is; maar dat komt misschien omdat de meesten van u niet zoveel sonnetten geschreven hebben van hun leven. Wie zich in deze kunst geoefend en zijn eerste twintig- of dertigtal achter de rug heeft, denkt daar gewoonlijk anders over. De dichtkunst is tenslotte een *vak*, dat geleerd moet worden, al bestaan er dan geen dichteracademies en rederijderskamers meer. Ik herinner mij, dat ik eens met Du Perron in een bioscoop zat en in zijn gezelschap een acrobaat mocht bewonderen, die in een variéteénummer optrad. Du Perron, die een groot onzag had voor lichamelijke prestaties (vooral van het meer agressieve soort), bekeek de man en zijn imponerende verrichtingen aandachtig, en zei toen, dat wij hem dat toch maar niet nadeden, daarmee doelend op onze decadente verslapping in lichamelijk opzicht, waartegen natuurlijk niets in het midden te brengen viel. Toen zweeg hij even, stak zijn kin vooruit, en voegde er op verbeterde toon aan toe: 'Maar sonnetten schrijven kan hij weer niet!' Ook hiertegen was niets in het midden te brengen. Intussen is het duidelijk welke gevolgtrekking wij hieruit kunnen maken. Voor de dichter is het schrijven van sonnetten een prestatie, volkomen gelijkwaardig aan wat het buitelen en zweven is voor de acrobaat; het kost hem evenveel moeite of even weinig moeite; d.w.z. het kost hem veel moeite wanneer hij ongeoeffend is, het kost hem weinig moeite wanneer het schrijven van sonnetten een tweede

natuur voor hem is geworden, zoals voor de acrobaat de driedubbele reuzenzwaai en het gewicht van 200 kilo tussen de tanden. In dit verband herinner ik u nog eens aan het dubbelzinnige karakter van de z.g. *rijmdwang*, zoals wij dat in de lezing over het rijm hebben leren kennen. Ten gevolge van het strenge rijmschema moet rijmdwang in het sonnet een grotere rol spelen dan in welke andere vorm ook. Maar de rijmdwang opent, zoals wij zagen, tevens de mogelijkheid van *rijmvondsten*; en wanneer men eenmaal over de passende rijmwoorden beschikt, is het in elkaar draaien van wat *technisch* op de naam ‘sonnet’ aanspraak maakt vaak een ding van niets. Niet dat er dan meteen *poëzie* is ontstaan, - het zal wel niet nodig zijn dit uitvoerig toe te lichten! Ik betoog hier alleen, dat de sonnetvorm, in handen van de vakman, niet méér moeilijkheden hoeft op te leveren dan enige andere vorm; en indien dit zo is, dan is er ook niet de minste reden waarom de dichter zijn intellectuele functies dermate zou inschakelen, dat hij geen lyrische, of ‘musische’ sonnetten zou kunnen schrijven, waarin het intellect door het gevoel wordt overstemd.

Men moet dus naar een andere verklaring zoeken; en men vindt die door te letten op het speciale *vormkarakter* van het sonnet, het architectonische, antithetisch geordende ervan. De oorzaak ligt niet in de dichter, maar in de sonnetvorm zelf, die door zijn structuur het bespiegelende of dialectische element, dat eveneens op antithese berust, in sterke mate begunstigen moet. De indeling in octaaf en sextet, dus in een langere en een kortere ‘helft’, richt onze geest op een zekere dialectische of discursieve verhouding, hetzij dat men in het octaaf een gedachte ontwikkelt, waarvan dan in het sextet het tegendeel, de beperkingen, of de uitzonderingen worden neergelegd; hetzij dat men in het octaaf een stelling uitspreekt, om het bewijs van deze stelling voor het sextet te reserveren; hetzij dat men het feitenmateriaal in het octaaf étaleert, en de conclusie uit de feiten of de samenvatting ervan in het sextet onderbrengt; hetzij dat men, tenslotte, een

dichterlijke vergelijking over de beide onderdelen verdeelt en in het octaaf het beeld ontwikkelt en in het sextet de gedachte tot uiting brengt, die door dit beeld wordt gesymboliseerd (of ook wel andersom); dit laatste treft men nogal eens bij de Tachtigers aan, b.v. bij de jonge Verwey. En nog andere, subtielere, relaties zijn denkbaar, en worden inderdaad ook in sonnetten aangetroffen. Natuurlijk is er geen sprake van, en hierop leg ik de grootst mogelijke nadruk, dat deze dialectische bouw op één hoogte zou staan met een logische redenering of een wetenschappelijke bewijsvoering; tenslotte blijft de *schoonheid* van het vers de hoofdzaak, en belangrijke musische (subs. lyrische) qualiteiten, qualiteiten van gevoel en bezieling, zullen ook in het meest ‘significatieve’ sonnet niet mogen ontbreken, wil het op de naam van poëzie aanspraak blijven maken. Men kan het zo zien: een vorm als het sonnet stelt de dichter in staat *om binnen de grenzen der poëzie aan gedachtenontwikkeling, betoog en bespiegeling te offeren, zonder aan de gevaren van het proza ten onder te gaan*. En daar er de dichter veel aan gelegen moet zijn de *totaliteit* van zijn geest uit te spreken, - waarbij het intellect uiteraard niet zwijgen mag, - daarom zal hij steeds weer naar het sonnet toegedreven worden, dat hem door zijn antithetische structuur tot denken noopt, en door zijn kernachtigheid en beknoptheid dit denken besnoeit naar de eisen der poëzie. Dit, alsmede de plooibaarheid en de handzame omvang, moge een gedeelte van de populariteit verklaren, waarin zich het sonnet van oudsher onder de dichters heeft verheugd.

Hierna wil ik u met enkele specimina van deze dichtvorm in kennis brengen. Ik heb sonnetten uitgekozen van vier dichters, wier werk in toenemende mate een dialectische of bespiegelende, filosofisch beschouwende inslag te zien geeft, hetgeen zich dan in de bouw en de overige kenmerken der geciteerde sonnetten openbaren moet. U zult een ‘lyrisch’ sonnet te horen krijgen van de jonge Kloos, een plastisch sonnet van de latere Nijhoff, een meer ‘constaterend’ sonnet van Du Perron, en tenslotte een

sonnet van Verwey uit zijn beginperiode, waarin het bespiegelende element zich heeft aangepast aan de tweeledigheid van de poëtische vergelijking, over de beide onderdelen, van het sonnet verdeeld. Het sonnet van Willem Kloos - een der beroemdste - is overwegend lyrisch ontboezemend van toon, hetgeen intussen niet betekent, dat de plastic er in ontbreekt, terwijl dit vers ook wel degelijk een *gedachte* verklankt, al is het dan geen markante gedachte. De gedachte wordt als het ware op de achtergrond gehouden, men voelt haar meer dan dat de dichter haar uitspreekt. Van een dialectische opbouw is dan ook geen sprake: het sextet zet eenvoudig de gevoels- en waarnemingsstroom van het octaaf voort, totdat in het 2e terzet een soort omslag plaats grijpt, een antithetische wending, die echter niet dialectisch gewaardeerd moet worden, maar zuiver als gevoelscontrast.

‘Nauw zichtbaar, wiegen op een lichten zucht
De witte bloesems in de scheemring - ziet,
Hoe langs mijn venster nog, met ras gerucht,
Een enkele, al te late vogel vliedt

En ver, daarginds, die zacht gekleurde lucht
Als perlemoer, waar iedre tint vervliet
In teerheid... Rust - o, wondervreemd genucht!
Want alles is bij dag zóó innig niet.

Alle geluid, dat nog van verre sprak,
Verstierf - de wind, de wolken, alles gaat
Al zacht en zachter... alles wordt zoo stil...

En ik weet niet, hoe thans dit hart, zoo zwak,
Dat al zóó moê is, altijd luider slaat,
Altijd maar luider, en niet rusten wil.’

Nijhoff is vertegenwoordigd met een der mooiste sonnetten

uit *Nieuwe Gedichten*, dat zo op het oog bijna uitsluitend fijne beschrijvingskunst levert, waarvan de diepere zin pas tegen het slot wordt uitgesproken. Toch is de tegenstelling tussen octaaf en sextet reeds scherper geworden dan bij Kloos. Alleen is hier nog niet dadelijk sprake van een *gedachtentegenstelling*, doch eerder van een wisseling in perspectief: wat in het octaaf na elkaar werd opgesomd, wordt in het sextet nog eens samengevat, doordat ons de *toeschouwers* worden getoond van wat aanvankelijk zuiver objectief werd beschreven. Bovendien neemt de dichter hier meer rechtstreeks het woord dan in het begin; hij introduceert zichzelf, en mét zichzelf het grotere synthetische vermogen, dat peinzen en bespiegelen voor heeft op louter uitbeelden en beschrijven. Overigens moge dit gedicht voor zichzelf spreken. Op enkele bijzonderheden ervan kom ik later terug.

De Hofstee

‘De dienstmaagd giet van het geslachte lam
het bloed de schaal uit. Gij legt naast den haard
nieuw hout neer, vrouw, wier schoot mijn stem bewaart.
De spiegel blinkt. Het vleesch hangt in de vlam.

Diep in het bosch huilt de wolvin die baart.
Mijn vaders vader die de deur inkwam
verheft wat hij als welp het nest uitnam
en wit als maanlicht is en onbehaard.

Wij staan één oogenblik, hij, ik, en 't wicht
dat aan zijn schouder leunt, naar dit vertrouwd
tafreel te zien: het wit vertrek, vol licht,

vol geur van vleesch en onbestorven hout,
het kort geluk, telkens opnieuw gesticht,
het plankenhuis op de open plek in 't woud.’

Ook Du Perron schreef veel plastische gedichten; maar bij hem, meer dan bij Nijhoff doorgaans, wordt deze plastiek ondergeschikt gemaakt aan een bepaalde strekking, een lijn van betoog, een menskundig inzicht of een levenswaarheid, - kortom aan een meer verstandelijk element, dat desnoods ook in proza tot zijn recht gekomen zou zijn. Toch is er geen sprake van, dat Du Perron's verzen 'berijmd proza' zouden zijn, zoals door sommige tot oordelen weinig bevoegde en vooringenomen lieden wel eens beweerd is. De overeenkomst met het proza, die ik hier signaleer, heeft uitsluitend theoretisch belang, geen praktisch belang voor de lezer of de hoorder. Geen lezer, wiens smaak niet bedorven is door zekere critici, zal ook maar de mogelijkheid overwegen, dat Du Perron's gedichten iets anders zijn dan gedichten. Het sonnet, dat ik u voorlezen wil, is allermint volmaakt; er zijn genoeg zwakke plekken in aan te wijzen; maar het is op en top poëzie, zelfs poëzie met een zeer merkbare 'musische' inslag, die hier het significantief-betogende komt verrijken. Meer dan in *De Hofstee* treedt de antithese tussen octaaf en sextet op de voorgrond, een antithese niet van plastisch-illusionaire aard zoals daar, maar een overgang, een wending in het bespiegelen, dat aan het gedicht ten grondslag ligt, de wending naar een grotere veralgemening en verruiming van blik, naar een grotere levenswijsheid vooral ook. Toch is het óók weer niet zo, dat deze wending zich gemakkelijk laat definiëren of verduidelijken; ook hier speelt de gedachtenstroom zich op de achtergrond af, maar op de voorgrond worden zijn kabbelingen door de dichter opgetekend, in zuivere bewoordingen, waarin het zakelijke zich aan het poëtische paart. Als aardige bijzonderheid vermeld ik nog, dat het optreden van de dichter in het gedicht hier precies tegengesteld is aan dat in *De Hofstee*: Du Perron *begint* met zichzelf te noemen om dan in het sextet een grotere onpersoonlijkheid te betrachten; Nijhoff smokkelt zichzelf gaandeweg binnen. Aan de verleiding om hieruit psychologische verschillen tussen hen beiden af te leiden moet ik helaas weerstand bieden.

Een Vrouw

‘Haar smal gelaat, onder de grijze haren,
smal, bleek en moedig, is mij toevluchtsoord,
een blanke koepel, hoog en ongestoord
door 't dom geraas, de hartlooze gebaren.

Het ware onnoodig dat zij met één woord,
voor mij alleen, die stilte ging verklaren,
ik ken de droom die somtijds komt gevaren
diep in haar blik, en éven haar bekoort.

Haar leven ging, zij heeft het niet gegrepen,
en wat haar toeviel zal zij verder slepen,
met liefde zelfs, met simpelheid vooral.

Want deze vrouw, zoozeer een vrouw gebleven,
straalt zacht en warm, voorbij haar eigen leven,
boven de roes en boven het verval.’

Eerst in het sonnet van Verwey komt de tegenstelling tussen octaaf en sextet geheel tot haar recht. Het betogende, explicatieve element, - dat bezieling niet buitensluit, en zeker niet bij een dichter als Verwey, - heeft hier dermate de overhand verkregen, dat aan de plastic een dienende rol is toegewezen, in de vorm van de dichterlijke vergelijking. De tegenstelling ligt hier tussen het beeld en de gedachte die uitgebeeld wordt. Door de dubbele constructie ‘*Gelijk* een vader zijn onwillig kind...’ enz. - ‘Zóó toornde ik ook op u, mijn ziel...’ enz. - wordt de antithese tussen beeld en gedachte ook taalkundig vastgelegd en wordt de mogelijkheid geschapen om de beide leden der vergelijking nauwkeurig over octaaf en sextet te verdelen. Men treft dit vaak aan bij Verwey in deze jaren; de versconstructie wordt daardoor wel eens wat stroef en schools-opzettelijk; maar toch zijn

deze sonnetten geen onwaardige vertegenwoordigers van hun genre, en zeker mede van de leerzaamste.

Van de liefde die vriendschap heet

XXXIV

‘Gelijk een vader zijn onwillig kind
Bestraft met schijnb'ren toorn, maar smart in 't hart,
En, schoon kastijdend, zelf wel voelt hoe hard
De straf moet zijn voor 't kind dat hij bemint, -

En onder 't straffen in zichzelf zint
En hoopt óf het berouwvol wordt, - en mart,
O zoo verlangend, na die dubb'le smart
Héél lief te wezen voor zijn lieve kind: -

Zóó toornde ik ook op u, mijn ziel! die zwaar
Gezondigd hebt door uw zoo kleine leed
Te laten smetten uw zoo groote vreugd,

En, o, zoo lang, zoo teêr begeerde ik naar
't Berouw, dat meer vergoedt dan ge ooit misdeedt,
Daar wel 't berouw, maar niet de zonde heugt.’

Dit dan over het verband tussen vorm en inhoud van het sonnet, een niet zeer hecht en innig verband misschien, maar toch aan te tonen voor degenen die in zake aantoonbaarheid geen al te hoge eisen stellen. En vooral: een verband dat ons de smaak te pakken doet krijgen in het opsporen van meer van dergelijke betrekkingen tussen vorm en inhoud, tussen het prosodisch schema en de gedachte die in het gedicht is neergelegd. Ontegenzeggelijk is dit het boeiendste probleem, dat zich ten aanzien van de poëtische vormleer stellen laat: het is het probleem, dat ook de dichter zélf het meest moet interesseren, nog niet zozeer omdat hem de kunst-

theoretische stelling ‘Vorm en inhoud zijn één’ zo na aan het hart ligt, maar omdat er bij hem een streven aanwezig moet worden geacht om aan de vormen en schema's, die hij schier dagelijks gebruikt, - zijn meest vertrouwde instrumentarium, - een diepere zin te geven, die hun gebruik rechtvaardigt en zijn voorkeur van alle willekeur berooft. Ieder gedicht zijn eigen prosodische vorm, - het klinkt verleidelijk, en het is wellicht wat te veel gevergd, want er bestaan nu eenmaal meer verzen dan er versvormen in omloop zijn, of ook maar verzonnen zouden kunnen worden. Maar er zou reeds veel bereikt zijn, indien men een zekere verwantschap tussen het onderwerp *in algemene zin* en één bepaalde prosodische gestalte aannemelijk kon maken. Tenslotte heeft ieder prosodisch schema zijn eigen onverwisselbaar cachet, zijn eigen physionomie, en dit zou zich dan in de inhoud van het gedicht moeten weerspiegelen.

Laat ik echter dadelijk zeggen, dat dit onderzoek naar het verband tussen vorm en inhoud van het gedicht op een teleurstelling uitlopen moet. Reeds van te voren zijn er enkele overwegingen die ons weinig hoopvol stemmen. Zoals u zich herinneren zult, heeft men ook tussen de *klank* en de inhoud een verband willen leggen, zonder dat deze ‘klanksymboliek’ boven een, deels nogal kinderlijk en simplistisch spelen met woorden en klanken is uitgekomen. Eenzelfde verband kan men zoeken tussen *metrum* en inhoud; en dit verband bestaat ook wel degelijk, - zo is het, om slechts één voorbeeld te noemen, stellig geen toeval, dat in de prachtige versreeks *Der Teppich des Lebens* van Stefan George, als ik mij goed herinner, alleen het wilde en demonische *Die Verrufung* in de bewogen Germaanse maatval is geschreven, de rest in de klassieke maatval, - maar het verband blijft al weer erg vaag en algemeen, nooit dwingend en maar voor één uitlegging vatbaar. Een tweede overweging, die onze geestdrift voor een dergelijk onderzoek vermag te temperen, ontleen ik aan de muzikale vormleer. Indien er in de poëzie een verband tussen vormschema en inhoud bestaat, dan moet dit met des te meer reden in de

muziek zijn aan te tonen, waar niet alleen de vormen rijker en soepeler zijn en een groter aanpassingsvermogen bezitten, maar waar zich ongeveer hetzelfde van de ‘inhoud’ laat zeggen, - waarbij men onder ‘inhoud’ van de muziek heeft te verstaan de vervloeiende gevoelens en stemmingen, de moeilijk te omschrijven, maar psychisch zeer reële ‘gedachten’, die erdoor gaande worden gemaakt. Maar ook hier wordt onze verwachting beschaamd: noch de sonatevorm, noch het rondo, noch de fuga hebben dat psychologisch *dwingende*, dat hen op *deze* inhoud, *deze* zeer bepaalde stemmingsschakering aangewezen doet zijn. Zeker, een mars is martiaal, een wals vrolijk en meeslepend, een scherzo lichtvoetig; maar dit blijven nietszeggende algemeenheden, zolang er ook treurmarsen, melancholische walsen en woedend mokerende scherzi bestaan; en vooral onder de meer gecompliceerde vormschema's, zoals de sonate of de fuga (denkt u maar aan de klaviersonaten van Beethoven en *Das Wohltemperierte Klavier* van Bach!) laten zich letterlijk *alle* stemmingen, *alle* gevoelens en gedachten onderbrengen, omdat het schema nu eenmaal zó rekbaar is, dat de eigenlijke *muziek*, - melodie, harmonie, contrapunt, rythme, etc. - er vrij spel heeft voor de meest uiteenlopende evoluties. Het 1e deel van een pianosonate van Mozart en het laatste deel van de 6e symphonie van Mahler zijn beide in de ‘sonatevorm’ geschreven; maar daartussen liggen werelden!

Wanneer wij ons hierna weer tot de poëzie wenden, ten einde het gezochte verband aan concrete voorbeelden te toetsen, dan blijkt al spoedig, dat de oogst inderdaad uiterst gering is. Het sonnet is een ‘bespiegelende’ vorm, - maar niemand zal de dichter beletten zuiver lyrische sonnetten te schrijven. Het rondeel is in het algemeen speels fantastisch, - maar Villon en zijn tijdgenoten schreven ook hoogst ernstige rondelen, waarin een bittere levenservaring is neergelegd. Een eenvoudig lyrisch onderwerp vraagt om een liedvorm in ongedwongen kwatrijnen, - maar tal van dichters hebben in dit soort kwatrijnen bespiegeld en gewroet

en onbegrijpelijk gedaan. De balladevorm begunstigt een mengsel van didactiek en voortvarend enthousiasme, - de terzine een brede gedachtenontwikkeling met metaphysische of levensbeschouwelijke strekking, - het Oosterse kwatrijn, zoals dat bij ons door de Omar Khayam-vertalingen in zwang is geraakt, een puntige samenvatting van de gedachte, - het strofisch gepaarde rijm leent zich voor korte dialogen (b.v. *Colloque Sentimental* uit *Fêtes Galantes* van Verlaine) of eenvoudige legenden (*De Kinderkruistocht* van Nijhoff), - maar ik zou niet graag de dichters de kost geven die op de meest baldadige wijze van deze 'regels' zijn afgeweken, zonder dat dit hun verzen ook maar in het minst heeft geschaad. Het is goed te weten, dat het verband op enigerlei wijze bestaat, en in zeer algemene zin geformuleerd kan worden, - maar het is nog beter er zich niet aan te storen, wanneer men het op het moment van het dichten niet als onontkoombaar ervaart.

Er bestaan van die gevallen, - zij zijn niet zeer talrijk, maar ik hoop u er aanstonds toch twee van te noemen, - waarin het verband tussen prosodisch schema en versinhoud ons zó tastbaar voor ogen treedt, zo onbetwifelbaar door de dichter is gewild, en door de lezer, zelfs door de hoorder, in zich wordt opgenomen, dat hiermee de *mogelijkheid* althans van zulk een verband, en het aesthetisch waardevolle ervan, zonneklaar bewezen wordt. Maar het blijven uitzonderingen, gelukkige ingevingen, giften der Fortuin, waaraan geen algemene wetmatigheid te ontleen is, - bijzondere snuffjes, die juist door hun bijzonderheid bewijzen, dat de prosodie tenslotte een vrij stugge en onplastische materie is, waar alleen het geslepenste dichterlijke vernuft van tijd tot tijd in staat is levende gestalten uit te boetseren. Het eerste voorbeeld is afkomstig van de beroemde Franse dichter Victor Hugo, wiens poëzie voor ons niet zo erg genietbaar meer is, maar, die, en juist ook als verstechnicus, toch tot de allergrootsten behoort. Het gedicht heet *Les Djinns* en komt, of kwam, in alle schoolbloemlezingen voor, waar het jonge ogen verbaast door zijn zonderlinge visuele gedaante. *Les Djinns* begint namelijk met zeer korte regel-

tjes (regels van 1 jambe, d.i. 2 lettergrepen), verbreedt zich dan geleidelijk tot 2 trochaeën, 3 jamben, 3 trochaeën, etc., totdat in het midden van het gedicht de regels hun grootste lengte bereiken; waarna hetzelfde spel zich in omgekeerde volgorde herhaalt: het gedicht krimpt weer in, van strofe tot strofe, en sterft uit in regels van 1 jambe. Het valt niet te ontkennen, dat dit procédé een zeer gelukkige, zij het voor onze smaak ietwat romantisch-pompeuze ondersteuning levert van de inhoud van het gedicht, dat de nadering beschrijft van de 'Djinns', de Arabische geesten, die de gelovige een hevige angst aanjagen, om dan langzaam aan weer weg te trekken. Het geval is aardig en leerzaam, maar blijft tenslotte aan de oppervlakte. Welbeschouwd kan men evengoed de nadering en het aftrekken van een onweer op deze typografische wijze symboliseren als het optreden van de Djinns. Maar goed, het is in elk geval een voorbeeld dat er wezen mag, en dat men steeds zal moeten noemen, wanneer het parallelisme tussen versvorm en inhoud ter sprake wordt gebracht. Het is niet onmogelijk, dat Victor Hugo meer van dergelijke kunsten op zijn naam heeft staan; maar ik ben een slecht kenner van zijn werk, en *Les Djinns* herinner ik mij inderdaad alleen uit mijn schooltijd, toen ik met sonnetten dweepte en tot mijn verbazing bemerkte, dat het ook heel anders kon...

Het volgende voorbeeld is iets subtieler, en doet zijn maker meer eer aan. Het gedicht, dat ik bedoel, is het vroeger reeds genoemde en gedeeltelijk geciteerde *Het Lied van de dwaze Bijen* van Nijhoff, dat in *Nieuwe Gedichten* voorkomt, maar naar toon en inhoud duidelijk tot een vroegere periode behoort. Het verscheen naar ik meen in 1926 in een letterkundig jaarboek, welke oorspronkelijke versie ik hier ook denk te volgen; de dichter heeft namelijk in de slotstrofe een kleine wijziging aangebracht, die mij minder gelukkig voorkomt, - hoewel te verklaren uit zijn evolutie van de laatste jaren, - en het is ieders goed recht om zich aan zijn eerste liefde te houden. Het woord 'liefde' zegt hier niet te veel: ik ben inderdaad enorm gesteld op dit gedicht, dat voor mij

zo goed als het ideaal belichaamt waarnaar iedere dichter eigenlijk zou moeten streven. Toevallig heeft ook het *onderwerp* ervan betrekking op het ‘streven naar het ideaal’. Dit streven wordt verklankt en tastbaar gemaakt in de vlucht van de ‘dwaze bijen’, van de aarde en hun veilige korven vandaan naar een hoog in de lucht gelegen plek, waar ‘raadselachtige rozen’ bloeien en waar een ‘geur van hoger honing’ hen heenlokt. Steeds hoger, steeds verder van hun natuurlijke oorsprong vliegen zij; totdat het uitzichtloze van hun streven blijkt, - het ideaal is onbereikbaar - en zij weer naar de aarde terugvallen, in de gedaante van sneeuwvlokken: ‘Het sneeuw tussen de korven’. Als prosodisch voertuig van deze aangrijpende verbeelding heeft Nijhoff zich een originele variant op het terzinenschema gekozen. Zoals u zich herinneren zult, bestaan de terzinen uit strofen van 3 regels, die telkens een rijmklank met elkaar gemeen hebben: *aba, bcb, cdc*, enz. Maar wat doet Nijhoff? Telkens tussen de 2e en 3e regel van iedere strofe voegt hij een regel in, die niets anders is dan een veelal letterlijke *herhaling* van de eerste regel, woord voor woord, dus niet alleen van het rijmwoord. Aan het *voortschrijdende* principe van de terzine voegt zich dus op ongedwongen wijze het *cyclische* (op herhaling van regels berustende) principe toe, zoals wij dat in het rondeel en de Franse ballade hebben leren kennen. Hierdoor wordt tegelijkertijd een voortschrijdende en een in zichzelf terugkerende beweging gesuggereerd met als ‘werktuigkundige’ resultante een soort schroefbeweging, die voor het moeizaam stijgen der dwaze bijen zeer typerend schijnt. Bovendien brengt de herhaling van de beginregels der strofen iets koppigs en troosteloos in het gedicht, iets van een sombere extase, als van wezens die zich ten dode hebben gewijd. Tenslotte wijs ik er nog op, dat de afsluitende regel van de terzinen ontbreekt; en ook dit is verantwoord, want het gedicht hééft eigenlijk geen slot, geen ‘normaal’ slot althans: de dood van de bijen en hun metamorfose in sneeuwvlokken is iets irrationeels, dat met een open vraag gelijkstaat. (Het ‘bevriezen’ van de bijen zou men in verband kunnen

brenge met de verstarrende werking van het ideaal op levende wezens, die te hoog gegrepen hebben; maar dit wil ik in het midden laten.)

Het lied van de dwaze bijen

‘Een geur van hooger honing
verbitterde de bloemen,
een geur van hooger honing
verdreef ons uit de woning.

Die geur en een zacht zoemen
in het azuur bevrozen,
die geur en een zacht zoemen,
een steeds herhaald niet-noemen,

ried ons, ach roekeloozen,
de tuinen op te geven,
riep ons, ach roekeloozen,
naar raadselige rozen.

Ver van ons volk en leven
zijn wij naar avonturen
ver van ons volk en leven
jubelend voortgedreven.

Niemand kan van nature
zijn hartstocht onderbreken,
niemand kan van nature
in lijve den dood verduren.

Steeds heviger bezweken,
steeds helderder doorschenen,
steeds heviger bezweken
naar het ontwijkend teeken,

stegen wij en verdwenen,
ontvoerd, ontlifd, ontworven,

stegen wij en verdwenen
als glinsteringen henen. -

Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
huiswaarts omlaaggedwereld.
Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
het sneeuwt tusschen de korven.'

Tenslotte nog dit. U heeft mij enkele malen twijfel horen uitspreken aan de doctrine van de éénheid van vorm en inhoud, en daardoor is wellicht enig innerlijk verzet bij u ontketend, want deze doctrine leerden wij al evenzeer op school als wij er de verzen van Victor Hugo lazen, of althans in bloemlezingen bekeken. Maar, mijne heren, u behoeft zich niet te verontrusten, want het was geenszins mijn bedoeling aan deze doctrine te tornen! Wanneer ik hier over 'vorm' sprak, bedoelde ik alleen versvorm, prosodische vorm, en niets anders. De *eigenlijke* vorm van het gedicht, die inderdaad één is met de inhoud, *is dit gedicht zelf*, onder formele gezichtspunten beschouwd; en dat het gedicht één is met zijn eigen inhoud spreekt wel vanzelf. Meer kan ik hier niet van zeggen; het probleem van vorm en inhoud is zeer moeilijk en ingewikkeld, wanneer men er zich dieper in begeeft. Hoofdzaak voor u is te weten, dat de eenheid tussen *prosodische* vorm en versinhoud *niet* bestaat, d.w.z. een illusie is, die zich een hoogst enkele keer verwezenlijkt, zonder dat men op deze verwezenlijking rekenen mag. Zoekt men à tout prix naar deze eenheid, dan is de kans groot, dat men in het wilde weg allerlei fantastische analogieën gaat bedenken; en meent men met stelligheid iets van dien aard gevonden te hebben, dan is het nog de vraag of de dichter het zo bedoeld heeft. In het algemeen is de prosodie van meer belang voor de vakman, de dichter zelf, die zijn vers moet bouwen en aan een min of meer vaststaand schema dient aan te passen, dan voor de lezer of de toehoorder, die het schema niet hoort, doch alleen het vers.

VI Het dichterlijk beeld

Mijne Heren! Het dichterlijke beeld, waarover ik u in mijn eerste lezing reeds een en ander heb medegedeeld, onderscheidt zich als onderwerp van theoretische behandeling principiëel van alle tot dusverre ter sprake gebrachte onderwerpen: het metrum, het rythme, het rijm, de klank, de verschillende versvormen. Om te beginnen kan ik u onthullen, dat bij de behandeling van het beeld voor het eerst, en nu ook voorgoed, de muziek als vergelijkingsobject vaarwel wordt gezegd; wellicht is dit in staat u een zucht van verlichting te ontlokken. In de tweede plaats behoort het dichterlijke beeld veel meer dan de zo juist genoemde elementen tot de eigenlijke inhoud van het gedicht, tot datgene wat het ons, als mens vaak meer nog dan als poëzieminnaar, te zeggen heeft. Metrum, klank, rijm, enz. zijn in eerste instantie zuiver formele, of technische kenmerken, die als het ware de buitenkant van het gedicht opbouwen, de vorm, het omhulsel: datgene wat zintuigelijk het eerst opvalt, en zich rechtstreeks aan het gehoor of het gezicht opdringt, zonder dat de *betekenis* der woorden of de *zin* van het gedicht er direct bij betrokken hoeven te zijn. Dat hier een indirect verband met de inhoud bestaat, of beter: *kán* bestaan, wil ik niet ontkennen; ik heb mij zelfs redelijk veel moeite ge-

geven om dit verband op te sporen, en dat de gegevens dienaangaande zo schaars en onbetrouwbaar bleken te zijn, was niet mijn schuld. Maar hoe dit zij, *vergeleken met het beeld* althans zijn deze kenmerken niet meer dan van louter formele, acustisch-mathematische aard. Maar nu mogen wij óók weer niet zeggen, dat het beeld altijd en onder ieder gezichtspunt tot het niet-formele, tot de inhoud behoort! Vergelijken wij namelijk het beeld met de *gedachte* die in het gedicht is neergelegd, dan begint het veeleer weer formele allures aan te nemen. In het beeld immers wordt de gedachte - die als de eigenlijke, meest wezenlijke 'inhoud' van het gedicht is te beschouwen - ingekleed, tot uiting gebracht, tot tastbaar leven gewekt; anders gezegd: het beeld is de *vorm* waaronder de gedachte verschijnt en technisch wordt verwezenlijkt. Hieruit blijkt ten duidelijkste, dat vorm en inhoud tot zekere hoogte relatieve begrippen zijn, verschuifbare begrippen, verschuifbaar over een 'schaalverdeling', waar aan de éne kant de zuivere vorm van het gedicht staat, dus b.v. de klank, die niets 'betekent', aan de andere kant de zuivere inhoud, d.i. de gedachte, of gedachtensfeer, of ook de gevoelssfeer, die door de lezing van het gedicht bij ons worden opgewekt. Deze gedachte neemt o.a. vorm aan in het beeld, het beeld op zijn beurt neemt vorm aan in de klank en de mathematische gedaante van het gedicht, - een afdalende reeks.

Intussen bestaan er ontegenzeggelijk gevallen, waarin het beeld in een meer volstreekte zin tot de inhoud van het gedicht gerekend moet worden; n.l. wanneer er geen aanwijsbare gedachte *is*, maar uitsluitend *beschrijving*, kleurige descriptie, schildering van concrete voorwerpen of situaties. Dit komt nu wel niet zo heel vaak voor; altijd is er wel een rudimentaire gedachte te vinden, een richting van denken, een 'idee', een mogelijkheid van ideële samenvatting van de opgewekte emoties of stemmingen; maar er doen zich toch kenmerkende verschillen voor met die verzen, waarin het beeld een meer dienende rol vervult en zich aan de gedachtensfeer ondergeschikt heeft gemaakt. Een voorbeeld van zuiver beeldende *inhoud* wordt geleverd door het begin van

Gorter's *Mei*, waarvan Verwey ergens zegt, dat het 'nauwelijks een verbeelding is', waarmee hij bedoelt, dat de beelden niet door een ideële band tezamen worden gehouden, hetgeen niet helemaal juist, maar als grof benaderende formule toch wel bruikbaar is. In het algemeen geldt dit trouwens voor alle natuurgedichten, die niets anders willen geven dan beschrijving. Verder herinner ik u aan de z.g. 'surréalistische' poëzie, waarin beelden, die niets 'betekenen', evenals in de droom, elkaar verdringen. Nu zult u, al of niet doorkneed in de psychoanalyse, tegenwerpen, dat de droom wel degelijk iets betekent. Maar deze betekenis, of zin, van de droom vindt men pas na analyses, waarvan de wetenschappelijke waarde uitermate problematisch is; en in elk geval kost dit zoveel moeite en tijd, dat het zeker niet geschikt is om de lezer van een surréalistisch 'droomgedicht' op korte termijn een verklaring aan de hand te doen. Een surréalistisch gedicht - of stuk proza - ondergaat men als een reeks van min of meer onsamenhangende beelden; of liever: in deze reeks, in deze volgorde ligt hun *enige* samenhang. Het beeld blijft het gedicht beheersen, voor en na, en behoort dus tot de inhoud, *is* de inhoud. Over het surréalisme hoop ik u aanstonds nog iets meer te vertellen.

Wie over het dichterlijke beeld spreekt kan twee verschillende dingen bedoelen, die goed uit elkaar gehouden dienen te worden. Men kan te doen hebben met een directe weergave van een zintuigelijke impressie, zoals we die ook in de omgangstaal kennen. De dichter beschrijft eenvoudig wat hij ziet of hoort, voorwerpen in de ruimte, of geluiden; en hij doet dit meer of minder fraai, meer of minder gedétailleerd, maar zonder verdere omwegen. Men kan hier spreken van het *directe beeld*. Geheel anders wordt het procédé, wanneer de dichter een zintuigelijke impressie met iets *vergelijkt*; dit 'iets', kan een gedachte, een gevoel, maar zelf ook weer een zintuigelijke impressie zijn (ook de zintuigelijke impressie kan met iets anders, b.v. een abstract begrip worden vergeleken, waarbij wij in de wandeling eveneens van 'beeld' spreken).

Om verwarring te voorkomen verdient het aanbeveling om in dit tweede geval het woord *vergelijking*, of *metafoor*, of *beeldspraak* te gebruiken. Bij een dichterlijke vergelijking treedt dus een symbolische of analogische betrekking op tussen twee elementen, het symbool en het gesymboliseerde; bij het directe, ongecompliceerde beeld ontbreekt deze betrekking. Het is duidelijk, dat in het geval van de vergelijking het beeld een veel meer formele, of dienende, of ‘technische’ rol te vervullen krijgt dan wanneer het uitsluitend om zichzelf wordt gegeven. Teneinde het verschil tussen beide categorieën te verduidelijken lees ik u het volgende fragment voor, de eerste drie regels van *De Hofstee*, het sonnet van Nijhoff, dat ik de vorige maal in zijn geheel ten gehore heb gebracht:

‘De dienstmaagd giet van het geslachte lam
het bloed de schaal uit. Gij legt naast den haard
nieuw hout neer, vrouw, wier schoot mijn stem bewaart.’

Dit sonnet begint met een beschrijving geheel volgens het procédé van het directe beeld: de dichter noteert eenvoudig wat hij ziet: het uitgieten van het bloed van een geslacht lam, het neerleggen van nieuw hout, - zakelijk, nuchter, zonder enige omhaal. Maar dan gebeurt er iets vreemds. Als zakelijke mededeling kan de zinsnede ‘vrouw, wier schoot mijn stem bewaart’ onmogelijk aanvaard worden: *letterlijk* genomen is het baarlijke onzin wat hier staat. Kennelijk *symboliseert* deze wending iets anders: de dichter wil alleen maar zeggen: ‘Vrouw van wie ik afstam’, of ‘uit wier schoot ik geboren zal worden’, - hetgeen blijkt uit het vervolg van het gedicht, waar sprake is van ‘mijn vaders vader’; de vrouw in kwestie is dus waarschijnlijk de grootmoeder van de dichter, wordt althans in het sonnet verondersteld dit te zijn. De ‘stem’, waarover het hier gaat, is een dichterlijke vergelijking, een metafoor: deze stem verzinnebeeldt het toekomstige leven, de mogelijkheid van leven, - bovendien is het een toespeling op het ‘zingen’ van de dichter. Nog duidelijker

is het verschil tussen de twee beeldsoorten 5 regels verder, waar een wolfsjong beschreven wordt als 'wit als maanlicht en onbehaard'. 'Onbehaard' is een direct beeld, een simpele constatering; 'wit als maanlicht' daarentegen is beeldspraak.

Over het algemeen mag men zeggen, dat de tweede categorie, die van de dichterlijke vergelijking, veel en veel belangrijker is dan de eerste. Direct beeldende constatering treft men ook in het meest banale en alledaagse proza aan; de dichterlijke beeldspraak daarentegen is het eigenlijke domein van de dichter, bepaalt vaak grotendeels de waarde van zijn poëzie, en zeker de charme ervan. Wel is waar heeft men dichters, die de beeldspraak weinig toepassen: enerzijds meer lyrisch georiënteerden, die in de eerste plaats zangerigheid nastreven, anderzijds meer zakelijk constaterenden, die de omwegen der beeldspraak versmaden; maar het is maar de vraag of het poëtische gehalte van hun verzen niet steeds ten nauwste samenhangt met dat éne korreltje beeldsymboliek dat, vaak onmerkbaar, de zangerigheid tot zinrijkheid verheft en de constatering van haar al te prozaïsche nuchterheid ontdoet. Ter bestudering van de dichterlijke beeldspraak kan men intussen het best terecht bij die auteurs welke van de metaforiek een ware cultus hebben gemaakt; dat zijn vooral de Franse symbolisten, tot en met Paul Valéry; in Engeland Dante Gabriel Rossetti; in Duitsland Stefan George in zijn eerste periode, en Rilke; en bij ons een zeer groot aantal dichters sinds '80, van wie ik u alleen de in dit opzicht meest markante figuren noem: Gorter, Verwey, Boutens, Karel van de Woestijne, Herman van den Bergh, Slauerhoff (voornamelijk in zijn jeugdpoëzie). In de *Mei* van Gorter beleven wij één geweldige eruptie van beelden en vergelijkingen, die met de meest uiteenlopende functies zijn belast: een functie van verduidelijken, een functie van verrijken en verfraaien, een functie van concentreren. Wat de functie van het verduidelijken betreft: het onuitsprekelijke en onbenaderbare mysterie (metaphysisch mysterie of gevoelsmysterie) is veelal enkel en alleen langs de weg der beeldspraak tastbaar voor ogen te stellen; men treft

hiervan in de *Mei* talloze voorbeelden aan, zodra het gaat om de uitbeelding van zielsbewegingen, die voor rechtstreekse omschrijving niet toegankelijk zijn; op dit onderwerp kom ik in mijn volgende lezing nog terug. Beroemd is b.v. de eindeloze stoet van vergelijkingen, die in dit gedicht de muziek en haar werking op de menselijke ziel moeten symboliseren. Het fragment is overbekend, maar ik kan toch niet nalaten er een gedeelte van voor te lezen:

‘Het is het zacht aanwuiven
Van blauwgeveerde duiven,
Langs zonnestralen komend uit de lucht -
Het is het dicht toedeeinen
Van blauwe baldakijnen,
Gezwollen van een vuur'ge zuiderzucht.

Het is een teer opgroeien,
Het is het nachtelijk bloeien
Van een aanminnige maar geheime bloem -
Het is het aadmend vullen
Van geuren die verhullen
Een groote wereld met een wonderdroom.

Het is het hoog ophemelen
Van nevels waarin wemelen
Mannen en vrouwe' in 't zonlicht transparant -
Het is het klaar uitkijken
Naar vormen die niet wijken,
Als bergen hard graniet en diamant.’

En dit gaat zo nog een bladzijde lang door: steeds de muziek bezongen met behulp van beelden die gedeeltelijk niets met muziek hebben uit te staan, maar die krachtens hun gevoelsaccent door de dichter geschikt werden bevonden een plaatsvervangende

rol te spelen: duiven, baldakijnen, bloemen, geuren, nevels, bergen, korenaren, en wat niet al. Welk een rijkdom, welk een exuberantie, - wel zeer duidelijk worden hier de gevaren gedemonstreerd, die met een sterk op de voorgrond tredende neiging tot metaforiek gepaard gaan, - gevaren van overladenheid, van breidellose opeenstapeling van beelden en nog eens beelden, - gevaren, waaraan Gorter's prachtige gedicht meestal wel ontsnapt, maar die op de achtergrond ervan toch merkbaar dreigen. Meer dan wie ook is de beeldende dichter aangewezen op zelfbeperking, die beroemde 'klassieke' deugd, die ook de niet 'klassiek' georiënteerde kunstenaar behoort na te streven...

Om de voor- en nadelen der dichtertelijke beeldspraak te bestuderen is geen poëzie zo geschikt als die van Rainer Maria Rilke. Men treft bij hem niet alleen, hier en daar, de rijkdom en overdadigheid aan van Gorter's gedicht; maar bovendien iets wat Gorter bijna altijd weet te vermijden, n.l. een geforceerde en kunstmatige, een 'gemaniëerde' beeldspraak. Doch dit blijven toch betrekkelijk uitzonderingen; in verreweg de meeste gevallen is Rilke's poëzie van een ongehoorde, uiterst verfijnde en daarbij ook wel degelijk 'urwüchsige' kracht, althans in *Das Buch der Bilder* en de *Neue Gedichte*, waarop ik hier uitsluitend het oog heb. Beter dan een uitvoerig betoog of een klassificatie van de bij Rilke voorkomende beeldende mogelijkheden kan ik u een paar voorbeelden geven; trouwens, in vroeger voorgelezen gedichten en citaten kwamen deze plastische deugden (en een enkele maal gebreken) reeds tot uiting; velen van u zullen zich nog wel de toverheks herinneren, die met een oude citadel, en de torso van Apollo die, zoveel minder gelukkig, met een kandelaber vergeleken werd. Ik begin met u twee gedichten voor te lezen, die eigenlijk niets anders zijn dan één aaneenschakeling van vergelijkingen, of zelfs één grote vergelijking, van het begin tot het einde volgehouden, zodat men haast van een *allegorie* kan gaan spreken, d.w.z. een zinnebeeld, dat niet opduikt en weer verdwijnt nadat het zijn taak heeft verricht, maar dat de dichter tot

een logisch consequente uitwerking verplicht, waardoor het spoedig iets verstandelijks krijgt. Maar dergelijke allegorieën zijn bij Rilke nooit verstandelijk; steeds weet hij tegenwichten te vinden in allerlei bekoorlijke, soms ook humoristische trekjes, die van de ‘allegorie’ iets levends en spontaans maken. Een echte allegorie is b.v. *Das Bett*, een sonnet uit het 2e deel van *Neue Gedichte*, een weergaloos mooi gedicht, maar zo moeilijk, dat het mij zeker een kwartier zou kosten om u de portée ervan uit te leggen. Beter geschikt voor demonstratie is *Die Gruppe*, uit hetzelfde deel, dat geen diepzinnige gedachte verklankt, zoals *Das Bett*, maar eenvoudig het samendrommen van toeschouwers rondom een straatacrobaat vergelijkt met het plukken en rangschikken van een bouquet bloemen. De dichter doet het voorkomen alsof het toeval zich met deze taak belast; en aan het slot springt ditzelfde toeval haastig op de mat, waar de gewichtenheffer juist met zijn kunsten zal beginnen! Een nogal ingewikkelde vergelijking, zoals u ziet, maar die door Rilke waar gemaakt is en ons geheel van haar innerlijke noodzakelijkheid overtuigt.

‘Als pflückte einer rasch zu einem Strausz:
ordnet der Zufall hastig die Gesichter,
lockert sie auf uns drückt sie wieder dichter,
ergreift zwei ferne, lässt ein nahes aus,

tauscht das mit dem, bläst irgendeines frisch,
wirft einen Hund, wie Kraut, aus dem Gemisch
und zieht, was niedrig schaut, wie durch verworrene
Stiele und Blätter, an dem Kopf nach vorne

und bindet es ganz klein am Rande ein;
und streckt sich wieder, ändert und verstellt
und hat nur eben Zeit, zum Augenschein

zurückzuspringen mitten auf die Matte,
auf der im nächsten Augenblick der glatte
Gewichteschwinger seine Schwere schwellt.’

Het 2e gedicht heet *Schwarze Katze*: een monsterachtige verbeelding, die het liefstalligste aller huisdieren misschien wat al te zeer demoniseert, - een erfenis van Baudelaire, dit demoniseren van katten en katers! - maar die toch een onvergetelijke indruk achterlaat. Rilke wil ons doen geloven, steeds in het kader van de door hem gebezigde beeldspraak, dat de pels van deze poes zo zwart is, dat onze blik erdoor wordt opgelost; deze vergelijking vergelijkt hij op háár beurt weer met een krankzinnige die in zijn cel tegen de gepolsterde wand opvliegt; en dit laatste wordt dan nóg eens aan het metaforisch procédé onderworpen doordat hij de krankzinnige laat verdampen! Een heel systeem van vergelijkingen binnen vergelijkingen dus. Zeer zeker nadert dit de grens van wat een dichter zich op dit gebied veroorloven kan; en het is niet onmogelijk, dat latere generaties van excessen zullen spreken en voor deze kunst zo ongevoelig zullen blijken te zijn als wij voor de barokke poëzie van een Góngora. Maar zo ver is het nog niet; en zolang wij er nog gelegenheid toe hebben zullen wij er verstandig aan doen van Rilke's poëzie te genieten zoveel wij kunnen.

‘Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,
dran dein Blick mit einem Klange stöszt;
aber da an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:

wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft,
jählings am benehmenden Gepolster
einer Zelle aufhört und verdampft.

Alle Blicke, die sie jemals trafen,
scheint sie also an sich zu verhehlen,
um darüber drohend und verdrossen
zuzuschauern und damit zu schlafen.

Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt
 ihr Gesicht und mitten in das deine:
 und da triffst du deinen Blick in geelen
 Amber ihrer runden Augensteine
 unerwartet wieder: eingeschlossen
 wie ein ausgestorbenes Insekt.'

Een interessante en vooral in de moderne poëzie zeer gewilde vorm van beeldspraak is wat ik de *directe beeldspraak* zou willen noemen (niet te verwarren met het directe *beeld*, dat ik zo even behandeld heb). In de directe beeldspraak vervalt als het ware het woordje 'als' of 'alsof': de beide leden der vergelijking worden eenvoudig aan elkaar gelijkgesteld, en in plaats van een groep mensen met een bouquet te vergelijken zegt men: deze groep mensen *is* een bouquet, daarbij bekend veronderstellend, dat deze bouquet iets heel anders betekent. Dit procédé, dat in beginsel geen ander is dan het gebruik van de klassieke 'metafoor' ('het schip der woestijn' b.v.), heeft het voordeel van zakelijkheid en beknoptheid; vandaar ook, dat het in de moderne poëzie zozeer op de voorgrond treedt, - overigens wel eens ten koste van de duidelijkheid. Wie een bouquet introduceert en er niet bij zegt, dat het een groep mensen moet voorstellen, riskeert de gruwelijkste misverstanden van de kant van de lezer, hetgeen op zichzelf niet zo erg is, maar dat men toch beter kan vermijden, wanneer de schoonheid van het vers er verder niet onder lijdt. In het citaat van Gorter en in het zo juist voorgelezen *Schwarze Katze* trof u reeds voorbeelden aan. Zo zegt Rilke: 'An diesem schwarzen Felle *wird* dein stärkstes Schauen aufgelöst', alsof dit inderdaad een feit was, en niet alleen maar bij wijze van spreken. Het woord 'Augensteine', waarbij de ogen met edelstenen worden vergeleken, hoort hier ook bij; zoiets is trouwens heel gewoon, ook in oudere poëzie, en zelfs in de omgangstaal: wij spreken immers van 'fonkelende ogen' of 'ogen die vonken schieten', terwijl wij heel goed weten, dat ogen geen vonken kunnen schieten, maar

alleen doen alsof. Een fijnzinnige toepassing van directe beeldspraak vindt u aan het einde van *Eine Welke*, een van de zuiverste en soberste verzen uit *Neue Gedichte*, dat ik nog even wil voorlezen, al was het maar alleen om u te laten zien, dat deze dichter, zelfs in deze periode van zijn ontwikkeling, ook heel goed eenvoudige en innige poëzie kan schrijven, als hij wil.

‘Leicht wie nach ihrem Tode
trägt sie die Handschuh, das Tuch.
Ein Duft aus ihrer Kommode
verdrängte den lieben Geruch,

an dem sie sich früher erkannte.
Jetzt fragte sie lange nicht, wer
sie sei: (eine ferne Verwandte),
und geht in Gedanken umher

und sorgt für ein ängstliches Zimmer,
das sie ordnet und schont,
weil es vielleicht noch immer
dasselbe Mädchen bewohnt.’

Het bijzondere van dit slot is, dat een *vergelijking* hier als een *feitelijke verhouding* gegeven is, die dan echter op haar beurt door de toevoeging van het woordje ‘misschien’ gedempt wordt. Dit geeft dat prachtig zwevende aan dit slot. Eigenlijk had Rilke moeten zeggen: ‘Alsof die kamer nog steeds door hetzelfde meisje van vroeger bewoond wordt’, - maar zoals het er nu staat is het veel mooier.

Ik zou niet zo lang bij de directe beeldspraak zijn blijven stilstaan, die tenslotte niets anders is dan een bijzondere wijze van presenteren, een bijzondere *inkleding* van de dichterlijke vergelijking, ware het niet, dat er voor de dichter zelf bepaalde consequenties aan deze variant vastzitten. Toevalligerwijs kan ik u deze

consequenties gemakkelijk verduidelijken aan de hand van het zo juist voorgelezen gedicht. Een vergelijking wordt hier als een feitelijke verhouding gegeven, zei ik; d.w.z. de verwelkte oude vrijster, van wie hier sprake is, zorgt zó goed voor haar kamer dat het is alsof het jonge meisje, dat zij eens was, er nog altijd woont; dit wordt door de dichter dan zo uitgedrukt: het jonge meisje woont er *misschien* nog. Laat dit ‘misschien’ nu weg, en de bewering wordt wat apodictischer, zonder evenwel de grenzen van de directe beeldspraak te overschrijden; want de dichter heeft als het ware met de lezer afgesproken, dat het hier maar om een vergelijking gaat. Maar veronderstel nu, dat deze afspraak *niet* gemaakt is. Neen, sterker, veronderstel, dat het de *bedoeling* van de dichter is om te suggereren, dat het jonge meisje er inderdaad nog woont, - wat dan? Niets kan hem beletten om dit nog steeds aanwezige jonge meisje in het gedicht te laten optreden, gesprekken te laten voeren met haar eigen latere zelf, en zo meer. Het gedicht zou enigszins anders zijn geworden dan het nu is. Het was een gedicht geworden over een spookverschijning.

Inderdaad, mijne heren, is een van de (meer technische) bronnen, waaruit de drang naar het *bovennatuurlijke* in de poëzie gevoed wordt, - die vaak bij dichters aan den dag tredende neiging om een magische, mythische wereld te creëren, een sprookjeswereld van toverheksen, elven, goden en halfgoden, of gestalten van eigen vinding, - hierin gelegen, dat men datgene wat oorspronkelijk slechts als beeldspraak bedoeld was, letterlijk opvat en er, voor de duur van het gedicht althans, aan *gelooft*. De dichter gelooft aan de realiteitswaarde van zijn eigen kunstmiddelen; anders gezegd: deze middelen worden tot doel, tot het eigenlijke onderwerp; nóg anders gezegd: het beeld dringt verder in de inhoud door dan aanvankelijk toelaatbaar werd geacht, en bepaalt als zodanig het onderwerp, de *gedachte* van het gedicht. Natuurlijk zijn er vele andere factoren, die de drang naar het bovenzinnelijke bij de dichter verklaren, - men kan deze drang b.v. eenvoudig tot zijn... dichterfantasie herleiden, - en ik wens

ook volstrekt niet te beweren, dat alle dichters die spookverschijningen en dgl. in hun poëzie toelaten, tevens de dichters van het rijkst met metaforen en vergelijkingen uitgedoste vers zijn. Vaak neemt men veeleer het omgekeerde waar, zo b.v. bij de latere Nijhoff, die geestverschijningen oproept met behulp van dezelfde kille, klare, constaterende taal als waarmee hij een keukenintérieur beschrijft. Maar ook dit is te verklaren: de neiging tot metaforiek (die bij de jonge Nijhoff allerm minst ontbrak) is hier geabsorbeerd, opgeslokt, door de neiging tot het bovenzinnelijke, hetgeen des te meer voor de hand ligt, omdat Nijhoff's geesten en sprookjesgestalten altijd nog iets 'betekenen', iets symboliseren, en daarmee hun metaforische afkomst bewijzen. In elk geval is bij een dichter als Rilke de samenhang tussen het bovennatuurlijke en de metaforiek onmiskenbaar. In een vers als *Der Junggeselle* b.v. wordt de spookverschijning geheel bepaald en voorbereid door de reeks vergelijkingen die eraan voorafgaat. Ik zou dit vers graag voor u willen citeren; maar de tijd dringt; en ik kan niet anders doen dan u naar het 2e deel van *Neue Gedichte* verwijzen, waar het in voorkomt.

Het ligt voor de hand om de bovennatuurlijke of sprookjesachtige sfeer van zo menig gedicht in verband te brengen met de droom; en zo zijn wij dan langs een omweg weer op het *surréalisme* teruggekomen. Door de sensationele onthullingen van onze kampgenoot Knuttel bent u wellicht enigszins wantrouwend komen te staan tegenover deze kunstrichting; een wantrouwen, dat ik tot zekere hoogte deel, zodra het om poëzie gaat; in de beeldende kunst kan ik dit alles beter aanvaarden. Dit is ook te begrijpen: de droom is immers in de eerste plaats een *visueel* fenomeen, pas in de allerlaatste plaats een *woord*fenomeen; dientengevolge maakt een schilderij, dat bepaalde attributen van de droom wenst uit te beelden, steeds een minder gewrongen en kunstmatige indruk dan een gedicht of een stuk proza, dat ditzelfde in woorden beproeft. Het is zeer zeker geen toeval, dat bij onze, allerm minst van beeldende fantasie verstoken jongere

dichters het *surréalisme* in zijn programmatisch zuivere vorm niet de minste opgang heeft gemaakt; daarentegen wél in een zekere dosering, bij wijze van *surréalistische* ‘inslag’, die, tezamen met *expressionistische* elementen en de invloed van de latere Nijhoff, die eigenaardige grillige en tegelijk zakelijke fantastiek bepalen, die men bij zoveel dichters van de laatste tijd aantreft, b.v. die van de *Criterium*-groep, Hoornik en Bertus Aafjes e.a. Van de ouderen noem ik de hoogst merkwaardige Limburger dichter Pierre Kemp, wiens poëzie, uit het *expressionisme* voortgekomen, stellig aan het *surréalisme* verwant is. Daar ik het werk van al deze dichters hogelijk waardeer, is mijn tegenstand tegen het *surréalistisch* beginsel in de poëzie, mits met wijze matiging toegepast, wellicht minder groot dan u op grond van mijn voorafgaande beweringen zoudt vermoeden. Waar ik mij tegen verzet is alleen het *oncontroleerbare* van een overvloed van beelden, die aan de droom ontleend heten te zijn, maar die even goed tot stand hadden kunnen komen door maar gewoon ‘onzin’ neer te schrijven, die de dichter tot niets, en de lezer tot ergernis en hoofdbreken verplicht. Dit vind ik ontoelaatbaar, alle Freudiaanse theorieën ten spijt; en de grens is soms moeilijk te trekken. Al moet volmondig toegegeven worden, dat de droom bevruchtend en inspirerend kan werken, met het natuurgetrouw uitbeelden van de droom, en vooral: met het dichten *alsof* men droomt, kan men niet voorzichtig genoeg zijn. Dat wil zeggen: wanneer men zich hiermee inlaat, is er natuurlijk niets gevaarlijks en wereldschokkends aan de hand, maar men moet zich dan ook niet verbeelden, dat men waardevolle kunst schept, *alleen omdat* de meer of minder nachtelijke oorsprong ervan meer of minder luidkeels geafficheerd kan worden... Veel aanvaardbaarder is de dichterlijk beeldende fantasie in de z.g. *fantasistische poëzie*, een soort huiselijke bovenverdieping van het *surrealisme*, maar historisch van oudere datum. Ook hier het beelden om het beelden zelf, ook hier beelden die ‘niets’ betekenen, in een grillige afwisselende rijkdom; maar de *fantasistische* dichter heeft tenminste niet de pretentie om met de be-

faamde stem van het ‘onderbewustzijn’ te spreken; hij is alleen maar speels en onverantwoordelijk, en wil ons met geestige zetten en dwaze gedachtenassociaties vermaken. En daar wij geen Nurksen zijn, laten wij ons dat welgevallen. Trouwens, het fantaisisme, dat een jaar of twintig geleden dichters als Du Perron en Greshoff enige tijd heeft beïnvloed, is al lang weer uit de mode, al werkt het ondergronds nog na, naast het expressionisme en het *surréalisme*. Een bijzonder zuiver dichter van fantaisistische stempel is de Vlaming Richard Minne, die hier in het Noorden nog te weinig bekendheid geniet.

Een andere indeling van het dichterlijke beeld vindt men door de *overgeleverde* en de *persoonlijke* beeldspraak tegenover elkaar te stellen. Van de overgeleverde beeldspraak gaf ik u reeds een voorbeeld, toen ik de uitdrukking ‘fonkelende ogen’ noemde; zoiets is al zo gewoon, dat niemand er meer op let: de beeldspraak is een integrerend deel van de taal geworden en heeft haar oorspronkelijke dichterlijke waarde geheel verloren. Hierbij behoort dan verder die gehele schat van overgeleverde zegswijzen, staande uitdrukkingen en retorische versieringen, waarzonder een cultuurtaal niet denkbaar is, maar die, hoewel zelf aan het dichterlijk vernuft ontsproten, voor de dichtkunst op een gegeven moment grote gevaren kunnen opleveren. Dan begint de gemeenplaats al te welig te tieren; de persoonlijke vinding van de dichter raakt bekneld; en het regent protesten, - u merkt, dat ik mijzelf al aan retoriek schuldig maak, door het gebruik van de uitdrukkingen: ‘bekneld raken’ en ‘regenen van protesten’! - protesten tegen de dwang der traditie, waardoor de dichterlijke persoonlijkheid zich belaagd voelt. Een dergelijk protest is o.a. ontketend (‘ontketend’, al weer retoriek!) door de generatie van 1880, die te velde trok (retoriek!) tegen de geijkte beeldspraak, en van de dichter eiste, dat hij zich op een oorspronkelijke, individuele, ja ‘allerindividueelste’ wijze uitdrukte. Dit was geen gekke eis, mijne heren, maar toch misschien wat eenzijdig, vooral wanneer men bedenkt, dat er vele eeuwen lang poëzie

geschreven was door lieden, die er niet aan dachten dergelijke eisen te stellen. Een reactie kon dan ook niet uitblijven, en omstreeks 1910, bij monde van Verwey en zijn volgelingen, die zich het tijdschrift *De Beweging* als podium hadden gekozen, werd de rhetoriek weer in ere hersteld, zij het in iets gekuister vorm, waarbij in laatste instantie de persoonlijke smaak doorslaggevend was: de beruchte ‘domineesrhetoriek’ van de vorige eeuw, de brallende rhetoriek van Helmers en consorten, had voorgoed afgedaan. De bekende bundel *Experimenten* van Geerten Gossaert belicht enkele gunstige mogelijkheden, door deze herleving van de geijkte beeldspraak geboden; Bilderdijk werd als grootmeester vereerd; en de allerindividueelste uiting maakte geen deel meer uit van het program der dichterlingen. Evenwel: de tijd stond niet stil, en de vreugde was van korte duur. De dichters, die omstreeks 1920 debuteerden (Herman van den Bergh, Marsman, Slauerhoff), banden de rhetoriek weer uit, zoals genoegzaam uit hun werk uit die tijd blijkt; het modernisme vierde hoogtij; het grillige, persoonlijk geziene beeld werd gecultiveerd; Gorter en Leopold waren de grote voorbeelden; en alleen een dichter als Hendrik de Vries, enthousiast bewonderaar van Bilderdijk, bleef met de helft van zijn wezen de rhetoriek trouw; d.w.z. hij schreef - als ik mij zo uitdrukken mag met de linkerhand - volmaakt rhetorische verzen, en met de rechterhand ‘moderne’ verzen, waarin van rhetoriek geen spoor te bekennen is: een hoogst merkwaardig geval van ‘persoonsverdubbeling’. Pas in zijn latere poëzie hebben de beide stromingen zich verenigd tot een soort gematigde rhetoriek, waarin het persoonlijke toch merkbaar de boventoon voert. Dan, in 1930 ongeveer, is de rhetoriek weer aan bod, gedeeltelijk onder invloed van Greshoff en Du Perron, wier poëzie althans sterke rhetorische elementen bevatte; en tussen '30 en '40 schrijft b.v. de jonge dichter Mok opmerkelijke verzen van grote omvang, waarvan het rhetorische karakter niet te miskennen is, terwijl men, om een ander voorbeeld te noemen, ook in Marsman's laatste werk, *Tempel en Kruis*, alsmede in de latere

poëzie van Nijhoff, retorische elementen aantreft. Overigens is de schommeling, door het optreden van de Tachtigers aan de gang gebracht, langzamerhand wel geheel tot bedaren gekomen; de retoriek, als probleem, verwekt weinig ‘deining’ meer; iedere dichter moet voor zichzelf maar weten of hij retorische poëzie schrijft of niet; en dit is misschien ook de beste tactiek.

Want, en dit blijkt zonder meer uit dit korte exposé van de ontwikkeling onze poëzie sinds '80, zonder de retoriek kan men het toch niet stellen. Wie haar geheel wil uitbannen vervalt in het allerindividueelste gestamel van Gorter's ‘sensitieve’ verzen, die wel geniaal zijn, en soms van een huiveringwekkende doordringingskracht, maar qua procédé toch nauwelijks navolgenswaard. Zonder de overleveringen van de taal is de dichter tot machteloosheid gedoemd; althans boet hij zonder deze steun zoveel aan verstaanbaarheid in, dat de winst aan persoonlijke visie en gloednieuwe beelden daar niet tegen opweegt. Tenslotte gebruiken we toch ook de *woorden* wel, die de overlevering ons heeft nagelaten, waarom dan niet de uitdrukkingen, de stijlfiguren, de beeldspraak? Deze waarheid is herhaaldelijk door Nijhoff uitgesproken, zo b.v. in zijn inleiding tot *Gedachten op Dinsdag*, waar hij het volgende schrijft: ‘Men had blijkaar... behoefte aan de uitspraak van iemand, die ronduit verklaarde zonder het gemeengoed der taal... niet tot de geringste schepping van boven-emotionele waarde in staat te zijn’. En verderop: ‘De schrijver, zonder zijn taal als zijn betrouwbaar werktuig, was... gelijk aan een dwaze timmerman, die hout ziet en van schepen droomt, maar die geen hamer te hanteren vermag’. Breekt Nijhoff hiermee nu een lans voor de retoriek? Dit zou te veel gezegd zijn; maar er is in elk geval uit op te maken, dat hij niet vijandig tegenover de retoriek staat. De gehele houding van Nijhoff tegenover dit probleem, zoals we die uit zijn prozageschriften en uit zijn poëzie leren kennen, is hoogst eigenaardig, en zeer zeker de moeite waard om even bij stil te staan. Nijhoff heeft als het ware het probleem verplaatst van de *dichter* naar de *taal*, dus naar

het werktuig van de dichter, in zijn algemeenst denkbare betekenis; en het is duidelijk, dat dit werktuig, aldus opgevat, nog wel iets méér is dan alleen maar de hamer van de scheepstimmerman, en tevens het hout omvat, en de modellen van de schepen, die hij *zou kunnen* bouwen, en de algemene scheepsbouwkundige mogelijkheden. Ietwat op de spits gedreven, kan men Nijhoff's 'theorie' als volgt formuleren. In plaats van te bepalen of hij rhetorisch, of minder rhetorisch, of helemaal niet rhetorisch schrijven zal, vraagt de dichter aan de taal wat hij schrijven móét; en het resultaat is noch rhetorisch noch individualistisch, maar simpelweg zoals het zijn moet, zoals het door een of andere innerlijke noodzakelijkheid (die terzelfdertijd een 'uiterlijke', want door de taal voorgeschreven noodzakelijkheid is!) wordt gedicteerd. In deze theorie, mits met enkele korrels zout genomen, schuilt veel waars. In deze lezingen over wezen en techniek der poëzie heeft u mij meer dan eens de mening horen verkondigen, dat de vormqualiteiten van een vers niet eigenmachtig door de dichter bepaald worden, maar door het *onderwerp* dat hij bezingt; welnu, wanneer dit onderwerp een sterk individualistisch getinte uitbeelding verlangt, - goed; maar wanneer het niet zonder rhetoriek gaat, - óók goed. Men moet niet zo báng zijn voor de rhetoriek, men moet er geen brandend probleem van maken: dat is eigenlijk de quintessens van wat Nijhoff zeggen wil. Daar alle theorie grauw is, prijzen wij ons gelukkig in zijn eigen gedichten een adstructie van deze stelling te bezitten, die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat. Dat deze dichter de rhetoriek niet uit de weg gaat, maar er steeds iets eigens aan toevoegt, steeds finzinnige varianten levert, waarin het rhetorisch beginsel en het persoonlijke beleven, het algemene van de taal en het bijzondere van de dichterlijke visie, tot een volmaakt natuurlijke synthese zijn gekomen, dit blijkt uit bijna al zijn verzen, vooral die van de latere jaren. Nooit is Nijhoff's rhetoriek gezwollen; steeds weet hij de nodige terughouding te betrachten en allerlei verrassende, soms ook geestige toepassingen te vinden. Ik wil mij tot een enkel, maar dan ook

hoogst instructief voorbeeld beperken, uit een gedicht, dat ik de vorige maal heb voorgelezen, n.l. *Het Lied van de dwaze Bijen*. De aanvang daarvan luidt als volgt:

‘Een geur van hooger honing
Verbitterde de bloemen.’

Nu behoort het werkwoord ‘verbitteren’ op en top tot de overgeleverde beeldenschat: het is een vergelijking, zozeer gemeengoed geworden, dat iedereen dit woord gedachteloos gebruikt, zonder nog aan de smaakqualiteit ‘bitter’ te denken. Iemand ‘verbitteren’ betekent iemand boos, of wrokkig maken; en ‘de bloemen verbitteren’ zou dus betekenen ‘de bloem boos maken’. Maar in het vers is dit onmogelijk, want het gaat helemaal niet over deze bloemen, en nog minder over bloemen die boos worden; het gaat alleen over de dwaze bijen, die door de ‘geur van hooger honing’ alle smaak verloren hebben in de gewone bloemenhoning, waar zij tot dusverre van leefden. Deze honing, en de bloemen die de honing leveren, zijn als het ware ‘bitter’, d.i. ongenietbaar voor hen geworden; en ‘verbitteren’ betekent hier dus niet ‘boos maken’, maar zeer letterlijk ‘bitter maken’: de ‘geur van hooger honing’ heeft voor de bijen de bloemen ‘bitter gemaakt’, men kan ook zeggen: vergald. Nijhoff maakt hier een retorische uitdrukking aan zijn poëtische doeleinden ondergeschikt, door tot haar oorsprong af te dalen en haar zo een geheel nieuwe, persoonlijke belichting te verschaffen. Dit is dus retoriek, - maar terzelfdertijd is het precies het omgekeerde van retoriek; en dit is ongeveer wat Nijhoff bedoelt, wanneer hij beweert aan de taal te vragen wat hij schrijven moet, althans *hoe* hij schrijven moet. In de taal ligt de oorspronkelijke betekenis van ‘verbitteren’ *verborgen*; de dichter heeft dus niets anders te doen dan de schuilhoeken der taal af te zoeken om de algemeen gangbare woorden, uitdrukkingen en zegswijzen in hun oorspronkelijke staat te herstellen, en van hun al te retorische accenten te ontdoen. Hij is te vergelijken met een delver naar edelstenen, die van zijn vond-

sten eerst het door de eeuwen opgehoopte gruis moet afbikken.

Voorbeelden van een dergelijke ‘omgekeerde retoriek’ vindt men o.a. ook bij A. Roland Hols, en bij Slauerhoff, b.v. in de beginregel van het gedicht *Landelijke Liefde*, uit de bundel *Saturnus*:

‘Op de golven vindt de zon verstrooiing.’

Ook hier retoriek in schijn, - ‘verstrooiing vinden’ in de betekenis van ‘zich vermaken’ of ‘zich ontspannen’, - en tegelijkertijd ontkrachting der retoriek, doordat de uitdrukking niet in deze, overdrachtelijke betekenis, maar letterlijk genomen is: de zon wordt door de golven ‘verstrooid’, d.w.z. in alle richtingen teruggekaatst, - de poëzie zoekt hier regelrecht contact met de allernuchterste natuurkunde van het licht! Overigens is dit procédé lang niet het enige dat de dichter ten dienste staat, wil hij de retoriek binnen de perken houden, zonder haar uit te bannen: er bestaan tientallen methoden om de geijkte beeldspraak stilistisch te omspelen, los te woelen, individueel te variëren, en hoe onmerkbaarder de dichter dit weet te doen, des te hoger staat zijn woordkunst, des te nadrukkelijker bewijst hij het evenwicht te kunnen vinden tussen de tradities van de taal en zijn persoonlijke oogmerken en belevingen.

Nijhoff's poëzie vertoont nog een tweede eigenaardigheid, die voor ons van belang is. Wanneer we zijn ontwikkeling van bundel tot bundel nagaan, van *De Wandelaar* naar *Vormen*, en van *Vormen* naar *Nieuwe Gedichten*, waar zich het later verschenen gedicht *Het uur U* bij aansluit, dan zijn wij getuige van een zeer markante evolutie, zonder dat ooit het evenwicht verstoord wordt, waarop dit dichterschap is gegrondvest. Zijn groeistuipen heeft Nijhoff altijd buiten zijn poëzie weten te houden. Maar wel treedt er een verschuiving in dit evenwicht op, een verschuiving, voornamelijk daardoor gekenmerkt, dat de retoriek, hoe persoonlijk genuanceerd ook, een steeds grotere rol in zijn poëzie is gaan spelen, het duidelijkst wel in *Het uur U*, dat een veel traditioneler

taalbehandeling vertoont dan het naar omvang en thema ermee vergelijkbare gedicht *Awater* uit *Nieuwe Gedichten*. Het is alsof de dichter met het klimmen der jaren steeds minder bevreesd is geworden voor de retoriek, en dit ook graag wil laten blijken. Maar, hoe onmiskenbaar deze versterking van het rhetorische aandeel aan zijn poëzie ook moge zijn, zij is toch allerm minst in staat om het grote verschil in toon te verklaren dat b.v. tussen *Vormen* en *Nieuwe Gedichten* heerst. Dit verschil is zelfs zo aanzienlijk, dat men in deze laatste bundel de gedichten aanwijzen kan die naar toon en sfeer eigenlijk in *Vormen* thuishoren, - zo b.v. *Het Lied van de dwaze Bijen*, dat inderdaad ook eerder geschreven werd. In mijn lezing over de klank van het gedicht heb ik reeds gezegd in welk opzicht deze latere poëzie van Nijhoff zich onderscheidt van de vroegere: een grotere eenvoud en soberheid, een versterking van de 'praattoon', een versterking van het 'betogende' element, een veelvuldiger gebruik van alledaagse of gemeenzame uitdrukkingen, - zo treft men in *Het Uur U* b.v. de uitdrukkingen 'Hij was blij toe' en 'Dat is tot daaraan toe' aan. Nijhoff kan zich deze dingen nu eenmaal veroorloven; maar dit maakt het probleem niet minder boeiend. Blijkbaar hebben we hier te doen met een geleidelijk afzwerven van de *poëtische kunsttaal*, een terugkeren tot de dingen en woorden des gewonen levens; en het is zeker opmerkelijk, dat dit gepaard gaat niet met een afname, maar met een toename van de neiging tot retoriek, terwijl men toch veeleer het omgekeerde verwachten zou! Maar verdiept men zich wat beter in dit vraagstuk, dan blijkt al spoedig, dat we hier met twee totaal verschillende dingen te doen hebben. De poëtische kunsttaal kan *zowel* rhetorisch als persoonlijk zijn, m.a.w. de tegenstelling tussen retoriek en niet-retoriek dekt zich niet met de tegenstelling tussen poëtische kunsttaal en omgangstaal, maar deze beide tegenstellingen doorkruisen elkaar en kunnen niet tot elkaar herleid worden. Dit laat zich trouwens gemakkelijk uit de inhoud der begrippen zelve afleiden. Retoriek is *algemeen*, zij is het beginsel der voor iedereen gel-

dende, door iedereen te gebruiken beeldspraak; het begrip, dat aan de retoriek tegengesteld is, is het *bijzondere*, individuele woordgebruik. De poëtische kunsttaal daarentegen onderscheidt zich van de omgangstaal niet door haar grotere algemeenheid, maar door haar grotere *gecompliceerdheid*, subs. gecultiveerdheid, verfijning, die op haar beurt zowel algemeen-geldige, d.i. retorische allures kan aannemen als bijzondere, individuele, zelfs ‘allerindividueelste’ allures; terwijl anderzijds de eenvoudige omgangstaal zowel gekenmerkt kan zijn door het te pas brengen van stoplappen en standaarduitdrukkingen (dus door retoriek) als door een meer persoonlijke woordkeus. Het is dus duidelijk, dat een dichter, die zich van de kunsttaal af ontwikkelt, die de kunsttaal geleidelijk-aan de rug toedraait, zowel bij de retoriek als bij het tegendeel van retoriek te land kan komen; dat hangt af van het karakter van de kunsttaal, die hij in het eerste stadium van zijn ontwikkeling gebruikt heeft, en waaraan hij bezig is zich te ontworstelen. Welnu, de kunsttaal, in welker klimaat de dichter Nijhoff opgroeide, dus de kunsttaal van '20 ongeveer, was antirhetorisch bij uitstek; en wanneer men het poëtische idioom van *Vormen* zou willen klassificeren, zou men, ondanks het hier bereikte evenwicht, toch eerder van ‘anti-rhetorisch’ willen spreken dan van ‘rhetorisch’. Hiermee is dan verklaard waarom de latere Nijhoff, die zich van de complicaties der poëtische kunsttaal afwendde, zich meer en meer begon open te stellen voor de overgeleverde beeldspraak, - de retoriek, d.w.z. niet de gezwollen kunstrhetoriek, doch de retoriek, de staande uitdrukkingen, de gedachteloos gebruikte zegswijzen van u en mij. Maar in dit verschijnsel treedt allerm minst een volstrekte wetmatigheid aan den dag; en bij een ander dichter, een die in het milieu van een sterk rhetorisch getinte kunsttaal opgroeide, - ik denk nu aan de dichter J. Bloem, - en zich dan later aan de alleenheerschappij van zulk een kunsttaal onttrekt, zal men precies het omgekeerde waarnemen, n.l. een streven én naar vereenvoudiging én naar het anti-rhetorische of individuele accent.

De retoriek, d.i. het gebruik van overgeleverde taalvormen, brengt ons op het probleem van het *woordgebruik* van de dichter, dat, ook wanneer wij van de beelden en metaforen afzien, zoveel tot de plastische kracht van zijn vers kan bijdragen. Wij moeten hier onderscheiden: de *plastiek* van het vers, die op het gebruik van beelden berust en van overwegend *visuele* aard is (uitgaat van de gezichtsindruk); en de *taalplastiek*, die dit niet behoeft te zijn; in de praktijk zijn beide vormen vaak moeilijk van elkaar te scheiden. Over het geheel genomen laat zich vaststellen, dat dichters met een geringe visualiteit en een geringe neiging tot aanschouwelijke beeldspraak, des te meer aandacht aan hun ‘taalplastiek’ besteden, bij wijze van compensatie. Dit verschijnsel treedt dan vaak op in de vorm van een geleidelijke evolutie. Hoe ouder de dichter wordt, des te fijner geslepen, des te subtieler wordt veelal zijn taalinstrument; dit wordt wel eens verklaard door grotere ervaring, door het vermogen tot puntige samenvatting, dat de ouderdom op de jeugd voorheeft, of door de neiging van de rijpere mens om zich tot het essentiële te beperken. Maar het laat zich óók verklaren uit het feit, dat het visuele voorstellingsvermogen een attribuut is van de jeugd en op latere leeftijd op de achtergrond treedt, hetzij doordat het uit zichzelf verzwakt, hetzij doordat het overwoekerd wordt door de drang tot abstractie en bespiegeling, die zoveel oudere mensen eigen is. Geen wonder, dat de dichter dan een zekere machteloosheid tegenover het aanschouwelijke beeld gaat bespeuren, en dit tracht goed te maken door een indringender, suggestiever taalbehandeling, een fijner, of rijker en machtiger *stileren*. Dat in deze ‘ouderdomsstijl’ het visuele nooit gehéél zal ontbreken, spreekt overigens vanzelf; op dit punt kom ik aanstonds nog terug.

(In dit verband wil ik u terloops nog wijzen op de samenhang tussen *leeftijd* en *poëziegenre*. Natuurlijk is het geen wet van Meden en Perzen, dat de jeugdige mens lyriek schrijft, de dichter van iets meer gevorderde leeftijd vooral visueel plastische verzen, en de oudere dichter óf bespiegelende, óf mededelende verzen.

Er bestaan in dit opzicht talloze uitzonderingen; maar een zekere globale samenhang is er toch wel, en men behoeft slechts het werk van dichters met een lange staat van dienst te bestuderen - een Karel van de Woestijne, een Verwey, een Boutens, een Slauerhoff, een George, een Rilke - om zich daarvan te kunnen overtuigen. Vooral het opdrogen van de lyrische ader na het 25e jaar ongeveer is vaak zeer duidelijk op te merken.)

Waaruit bestaat nu die taalplastiek, die zich enerzijds bij de visuele plastiek aansluit, en er zich anderdeels van onderscheidt? Tot de taalplastiek behoort in haar volle omvang datgene wat ik de *zeggingskracht* van de dichter zou willen noemen, - een ietwat vage term, maar waarvan de bedoeling u toch wel duidelijk zal zijn. Een dichter, die over deze zeggingskracht beschikt, zal steeds het juiste woord op de juiste plaats neerzetten; hij zal streven naar soberheid en pregnantie in zijn taalmiddelen, naar een harmonische (of, als het zo uitkomt, geraffineerd *disharmonische*) bouw van zijn volzinnen, naar sierlijke en beknopte zinsconstructies, naar afwisseling in de zinsbouw, zowel wat de lengte als wat de soort betreft (b.v. afwisseling in het gebruik van bijzinnen met 'die' en 'dat', en zo meer), afwisseling in de herhaling, zinrijke opeenvolging van climax en anticlimax, enz. enz. Het ligt voor de hand, dat dit alles even goed in het proza - het kunstproza - valt op te merken; het zijn algemene stijlmiddelen, die in de poëzie wel uiterst belangrijk zijn, maar die toch niet uitsluitend in de poëzie aangetroffen worden.

Overigens zal, zoals ik reeds zei, in een gedicht, dat zich door zijn taalplastiek onderscheidt, het beeldende in engere zin zelden ontbreken. Meestal is het op zijn minst potentiëel aanwezig. Trouwens, dit geldt misschien voor ieder taaluiting: hoe pregnanter de uitdrukkingwijze, hoe meer het visuele, het zichtbare uit zichzelf, dus zonder dat de schrijver er verder moeite voor hoeft te doen, zijn macht zal doen gelden; en dit is ook niet meer dan begrijpelijk, want de zichtbaarheden in deze wereld zijn het grote houvast voor de menselijke geest, het Archimedisch punt buiten

hemzelf, waar ook de taalkunstenaar zich naar richten moet, wil hij zijn uitingen een boventijdelijke en boven-individuele draagkracht verschaffen. Iedere objectivering in de taal *tendeert* naar het zintuigelijke, en dat het hoogste zintuig, het oog, hierbij de leiding heeft, spreekt vanzelf. Reeds in een simpele mededeling laat zich in menig geval het visuele element aantonen. Wanneer ik zeg: ‘Morgen ga ik naar huis’, dan ontbreekt in deze optimistische uitspraak schijnbaar iedere aanschouwelijkheid; men denkt niet aan een bepaald huis; men ziet zichzelf niet ‘gaan’ (men kan immers even goed de trein of de autobus nemen); en men denkt ook niet aan een ‘morgen’, een bepaalde dag, met zonneschijn of mist of regen, maar aan een zuiver abstracte tijdsbepaling, die niets anders zeggen wil dan ‘zo- en zoveel uur na dit tijdstip’. Maar wanneer men deze volzin iets beter bekijkt, staan er eigenlijk niets anders dan zintuigelijkheden in, tot aan het kleurloze woordje ‘terug’ toe, dat voor de taalgevoelige mensch zijn verwantschap met het lichaamsdeel ‘rug’ nimmer geheel zal verloochenen. Het huis wordt een werkelijk huis, met een dak, en een tuin ervoor, of erachter, of beide; het teruggaan wordt een tot in bijzonderheden zichtbare handeling; en ‘morgen’ verandert van een abstracte tijdsbepaling in een onafzienbare realiteit, waarin zoveel geschieden kan, dat alle zintuigen ter wereld het niet zouden kunnen bevatten. Zo ondergaat de taalgevoelige, de dichter, zijn taal: alles concretiseert zich voor hem; het woord is niet meer een willekeurig sein, waarop hij ‘pragmatisch’, als een machine reageert, maar een levend symbool voor al het zichtbare en al het onzienlijke.

Hierna wil ik u enkele voorbeelden van taalplastiek geven, waarbij ik de nodige aandacht zal besteden aan de overgangen naar de werkelijke, visuele plastiek. Deze voorbeelden zijn alle gekozen uit de bundel *Tusschenspelen* van Boutens, van een bejaard dichter dus, bij wie wij de meeste kans hebben die pregnante zeggingskracht aan te treffen, waarmee de taalplastiek goeddeels samenvalt. De aanvangsstrofe van het gedicht *Jeugdportret* luidt

als volgt:

‘Even trouw en na als gij mijn eigen
 Heb 'k uw jonge beeld bewaard van toen,
 Zoals kinderen gewoon niet veel te krijgen
 Met hun arme liefste-schatten doen.’

In deze strofe lijkt bij eerste kennismaking het visueel-beeldende spaarzaam vertegenwoordigd: uit de titel weten wij, dat het over een jeugdportret gaat; maar wij zien dit portret niet voor ons, het wordt niet beschreven, er wordt alleen maar over gesproken. De 3e en 4e regel behelzen beeldspraak; de dichter vergelijkt zijn gehechtheid aan het portret met de gehechtheid van misdeelde kinderen aan het beetje speelgoed dat zij hebben. Dit is alles; en wanneer men het zo navertelt, lijkt het niet eens zo veel bijzonders. Dat iemand het jeugdportret van een vriend heeft bewaard, is geen schokkende gebeurtenis; en de vergelijking, waarmee de dichter een en ander verduidelijkt, munt niet uit door grote oorspronkelijkheid, plastische scherpste of kleurenrijkdom. Maar indien ooit de parafrase van een gedicht buiten staat bleek om ons over de *waarde* ervan te doen oordelen, dan wel in dit geval. Want ziet wat Boutens van dit simpele gegeven heeft gemaakt. Allereerst reeds de wending ‘*Even trouw en na*’, waarmee niet alleen de lange duur van het bewaren van het portret is gesuggereerd, maar ook de intimiteit, het bestendige ‘nabij-zijn’ ervan. Dan de uitdrukking ‘*jonge beeld*’, in plaats van ‘jeugdportret’, hetgeen zoveel méér van de zinnelijke charme voor ons oproept; gevolgd door ‘*van toen*’, dat nog eens met weergaloze beknoptheid duidelijk maakt, dat dit ‘jonge beeld’ van lang geleden dateert en dat de dichter inmiddels oud geworden is. En de vergelijking in de 3e en 4e regel verkrijgt pas haar dichterlijke waarde door het bondige en kernachtige van de wending ‘*kinderen gewoon niet veel te krijgen*’ (in plaats van ‘kinderen *die* niet gewoon *zijn* veel te krijgen’) en vooral dat prachtige ‘*arme liefsteschaten*’, waarin een hele wereld van kindervreugde en kinderleed in drie korte woorden is samengevat.

Hierna de eerste twee strofen van het *Sonnet* op pag. 50:

‘Wanneer gij thuiskeert, als gij zeker zult,
Kom niet te vroeg, niet vóór is afgedaan
De lange slommer van dit weekbestaan
In touw van zijn geduldig ongeduld.

Ik zie de late hemelen al staan
Gewasschen van verdriet, en spijt, en schuld,
En eenig met het hoge spel vervuld
Van nazon, avondster en nieuwe maan.’

In taalplastisch opzicht is het bijzondere van dit fragment gelegen in de laatste regel telkens van iedere strofe. ‘*In touw van zijn geduldig ongeduld*’ levert weer een voorbeeld van omgekeerde rhetoriek. ‘In touw zijn’ is een staande uitdrukking, waarbij niemand, die haar bezigt, nog aan werkelijk touw denkt. De dichter evenwel concretiseert de uitdrukking door een nieuwe toepassing: ‘In touw *van* (eigenlijk “in *het* touw van”) iets anders, b.v. in het touw van de lijnbaan, waaraan de uitdrukking oorspronkelijk ook is ontleend. “In touw van zijn geduldig ongeduld” geeft een gelukkige samenvatting van het steeds wederkerend gesloof voor het dagelijks brood, dat zowel “geduldig” is (tengevolge van afstomping en berusting) als “ongeduldig”, omdat men naar iets beters blijft verlangen. Dit betere wordt dan gesymboliseerd door het met de zo juist genoemde regel volmaakt contrasterende “*hoge spel van nazon, avondster en nieuwe maan*”, een unieke woordcombinatie, zoals slechts de allergrootste dichters in de pen gegeven wordt, en die op onverbeterlijke wijze de sfeer van serene rust en verstillings oproept, die na de doffe berusting van het afstompend “weekbestaan” de sabbath inaugureert. In het verdere verloop van het sonnet neemt dit alles dan een iets andere wending; maar daar zal ik niet op ingaan; u moet dit maar bij Boutens nalezen; hier gaat het alleen om deze twee afzonderlijke

regels, die mét de slotregel van het sonnet de meeste aanspraak maken op onze bewondering wat detailschoonheden betreft. Deze slotregel luidt; “*Den nacht, den langen rustdag van den dood*”, eveneens een hoogst opmerkelijk staaltje van 's dichters vermogen om door een bliksemsnelle en paradoxale wending een gehele gedachtengang te resumeren. Alleen al de vondst om de nacht met een “lange rustdag” te vergelijken, ja gelijk te stellen, en beide op de dood te betrekken, is voldoende om Boutens' grootheid te bewijzen, - een grootheid waar ik, met zijn latere bundels in handen, wel eens aan getwijfeld heb, maar die op grond van dit waarlijk sublieme ouderdomswerk hechter gefundeerd is dan ooit. Voor de kenners van poëzie, waag ik te voorspellen, zal Boutens steeds de dichter blijven van zijn jeugdverzen en van de bundel *Tusschenspelen*, - zonder dat men de rest verwaarlozen mag natuurlijk.

Veel tijd heb ik niet meer, mijne heren, maar het kost mij zoveel moeite van Boutens afscheid nemen, dat ik nog snel enige citaten om mij heen wil strooien. In het sonnet volgend op het zo juist behandelde vindt u de aanhef: “Onzienlijk aangezicht, dat in mij weent Als van verraden vrouw, liefde bedrogen...”, eenzelfde paradoxale (*onzienlijk aangezicht*) en tot het uiterste saamgedrongen wijze van uitdrukken als in het vorige citaat. Enkele bladzijden verder: ‘De onhoorbre gang van nooit verstilde klok’, die ‘Opeens door lach en jok *zich heenslaat* luid en lang’, een fijne variant op de geijkte zegswijze ‘zich ergens doorheenslaan’. Of de volgende kunstige woordschikking uit *Dansliedje*: ‘Vogelvrij, onschonbaar, Op den pols van eigen tijd, Eeuwig ondoorkenbaar In dagklare heimlijkheid’, - een en al fascinerende raadselachtigheid, waarvan de zin zich eerst onthult bij het overpeinzen van het gehele gedicht. En tenslotte nog een prachtig voorbeeld van zinrijke woordherhaling (die hier bovendien voortreffelijk *klinkt*): ‘Te vergaan staat elk geboden In waanzin of in anderen waanzin... Die vergaat, laat hem vergaan in Den waanzin die komt van de Goden!’.

Tot besluit wil ik enkele woorden wijden aan de algemeen kunsttheoretische betekenis van het beeld. Dat de plastiek, en met name de visueel beeldende, de aanschouwelijke plastiek, een uiterst belangrijke rol in het gedicht speelt, is uit het bovenstaande wel duidelijk geworden; maar men zou graag willen weten: *hoe* belangrijk; en daar men dit alleen vergelijkenderwijs kan bepalen, zou ik voor u aannemelijk willen maken, dat het beeld belangrijker is, essentiëler is voor de poëzie en voor de dichter zelf, dan de klank enerzijds, de gedachte anderzijds. Dit lijkt een stoute bewering, - vooral wanneer wij bedenken, dat er wél verzen zijn, die niet of nauwelijks visueel-plastische elementen bevatten, daarentegen geen verzen zonder klank, terwijl ook een gedachte of gedachte-aequivalent zich in verreweg de meeste gedichten aantonen laat. Maar wanneer ik zeg, dat het beeld essentiëler is dan de twee andere grootheden, heb ik niet het oog op een *quantitatief* criterium, een criterium van meer of minder, maar op een *qualitatief* criterium; en wanneer het aandeel van de klank aan de totaalindruk, die een bepaald gedicht maakt, 40 percent is, het aandeel van de gedachte 55 percent, en dat van het beeld maar 5 percent, dan kan in die 5 percent toch nog datgene zijn opgehoopt wat dit gedicht pas tot een *gedicht* maakt. Zelfs zou ik de paradox willen wagen, dat het beeld ook dan nog het essentiële in de poëzie is, wanneer het geheel ontbreekt. Natuurlijk kan men geen verzen alleen en uitsluitend uit beelden samenstellen; steeds moeten er klank en rythme en versvorm zijn om het beeld zintuigelijk waarneembaarheid te verschaffen, steeds moet er een gedachte zijn, die zich in het beeld inkleedt. U kunt deze verhoudingen vergelijken met het alcoholgehalte van alcoholhoudende dranken, waarvan hier op blok IV een tijdlang een tabelletje gehangen heeft, waarschijnlijk bij wijze van Tantaluskwelling. Naar ik meen, loopt dit gehalte van 3 percent (in licht bier) tot 50 percent (in de kostelijke cognac); maar daarom mag men nog niet zeggen, dat in bier de alcohol een minder belangrijk ingrediënt is dan in cognac. Want tenslotte drinken wij ook het lichtste bier alleen om de alcohol, en

niet om de 97 percent mout, hop en water, die de alcohol op min of meer ontoelaatbare wijze verdunnen.

Maar, zoals men alcoholisten heeft en mensen die van alcohol gruwen (ik heb ze hier nog niet ontmoet, maar zij schijnen te bestaan), zo zou het ook kunnen zijn, dat mijn theoretische voorkeur voor het beeld op een ‘persoonlijke smaak’ berust, zodat mijn uiteenzettingen en argumenten nog best interessant kunnen zijn, maar in laatste instantie door een subjectieve kijk bepaald blijven. Hiertegenover kan ik uiteraard niets anders stellen dan een zo groot mogelijke zorgvuldigheid en plausibiliteit van deze argumenten. Zelfs wanneer mijn voorkeur voor het plastische vers nog exclusiever zou zijn dan zij is, zou men deze argumenten uitsluitend naar hun objectieve waarde moeten beoordelen, - waarbij het bijzonder weinig verschil maakt of deze argumenten ‘subjectief’ bepaald zijn, ja dan neen. Want in een materie als deze is *ieder* argument subjectief bepaald: gegarandeerde objectiviteit vindt men alleen in de exacte natuurwetenschappen. Ik haast mij dus om met deze argumenten voor den dag te komen, en wil ermee volstaan u de twee belangrijkste voor te leggen, dan kunt u voor uzelf uitmaken of zij de toets der critiek kunnen doorstaan, of zij u persoonlijk bevallen, of zij met uw eigen ‘subjectiviteit’ stroken, etc. etc. Het eerste is ontleend aan de verhouding van de poëzie tot de werkelijkheid buiten ons, het tweede aan de verhouding van de poëzie tot de andere kunsten.

De menselijke taal, het menselijke woord, is steeds gericht op *iets anders*, iets buiten zichzelf, iets wat het zelf *niet* is, - kortom, op een realiteit, waarvan het woord zich onderscheidt, maar waarop het tevens *doelt*. De ‘bedoeling’, of intentie, van het woord is deze realiteit wijzend of aanwijzend te benaderen, zonder ermee te versmelten, maar ook zonder er zich geheel van los te maken. In de wijsbegeerte drukt men dit zo uit: het woord is ‘intentioneel gericht’ op de realiteit. Op het wijsgerige aspect van de zaak kan ik niet ingaan; maar u voelt wel, dat deze verhouding tussen woord en realiteit een hoogst merkwaardige is, die wij als feit

gewoonlijk gedachteloos aanvaarden, maar die we ons toch heel moeilijk in bijzonderheden kunnen voorstellen, - al was het alleen maar omdat dit 'voorstellen', dat een en ander voor ons zou moeten verduidelijken, zelf weer... intentioneel gericht is, zodat we in een kringetje zouden ronddraaien. Maar dat is hier verder niet van belang; ik neem dus aan, dat u ongeveer begrijpt wat deze 'intentionele gerichtheid' betekent, - voorzover het dan te begrijpen is.

Veronderstel nu, dat ik het woord 'huis' uitspreek, en daarmee een bepaald huis bedoel, van die en die grootte, die en die bouwtrant, die en die ligging. Dit is uit het woord zelf niet op te maken, maar ik bedoel het nu eenmaal zo. In de meeste gevallen, waarin ik het woord 'huis' uitspreek, is het niet mijn bedoeling het *algemene begrip* 'huis' in dit woord neer te leggen; en evenmin is het mijn bedoeling een zinledige *klank* voort te brengen, een willekeurig geruis, dat verder niets betekent. Maar daar degenen, tot wie ik spreek, van mijn bedoeling niet op de hoogte zijn, en even goed kunnen menen, dat ik een abstract filosoof ben, die alleen nog maar met algemene begrippen werkt, of een imbeciel, die zinloze woordklanken produceert, daarom ben ik veelal genoodzaakt om mijn gebruik van losstaande woorden, zoals 'huis', toe te lichten, dus om erbij te zeggen: 'Huis *van die bepaalde grootte, bouwtrant, ligging*', enz. Dit is niet alleen wenselijk, het is ook zeer goed mogelijk; en in het proza, het mededelende, zakelijk constaterende, explicatieve proza, wordt het ook geregeld gedaan. Maar in de poëzie, waar gewoonlijk weinig gelegenheid is voor mededeling, laat staan voor explicatie, is het veel minder goed mogelijk. Door de wet van *isolering* en *concentratie*, waaraan bijkans geen gedicht ontsnapt, komt het poëtische woord als het ware onder druk te staan, vertoont het de neiging om zich ook als *woord* te isoleren, ineen te krimpen, te verschrompelen zelfs; en het gevolg daarvan is, dat de lezer steeds de neiging heeft om het dichtelijke woord eensdeels op te vatten als zinledige, 'mooie' woord-*klank*, anderdeels als *abstract begrip*, of althans als vage, abstracte

bespiegeling. In het eerste geval betekent het woord *niets*, in het tweede geval betekent het *te veel*. In het eerste geval is er helemaal geen sprake van een huis, al brengen de spraakorganen deze woordklank voort; in het tweede geval is er sprake van *alle denkbare* huizen; zodat de dichter, die het over een bepaald huis, zijn eigen huis, of uw huis, wil hebben, steeds met de kans op misverstand rekening heeft te houden. Wat hij met dit woord 'huis' bedoelt, wat het betekent, zou hij natuurlijk kunnen uitleggen, maar dat mag hij juist niet. Hij mag het alleen aanduiden, suggereren. En dit bereikt hij het best door één klein visueel (of aan een ander zintuigelijk gebied ontleend) détail in te vlechten, - b.v. de kleur van het huis, of dat er vlierbomen in de tuin staan, of iets dergelijks, zodat de lezer onmiddellijk voelt met een bepaald huis te doen te hebben, met een *ding* in de buitenwereld, en niet met een woordklank of een algemeen begrip. Een dergelijke aanduiding voorkomt niet alleen misverstand, maar verleent aan het vers, dat uit zo sterk gecondenseerde, zo sterk saamgeperste woorden bestaat, ook onmiddellijk ruimte en distantie: het vers treedt onverwacht buiten zichzelf, door een smalle uitvalspoort wel is waar, maar die in vele gevallen toch voldoende waarborg biedt voor het tot stand brengen van het beoogde contact met de buitenwereld. Van een dergelijke suggestie van een zeer bepaald huis, door middel van enkele schijnbaar onsamenhangende beeldende details, levert het vers *De twee Nablijvers* van Nijhoff, uit *Nieuwe Gedichten*, een opmerkelijk voorbeeld.

'- O eene boom in den achtertuin,
hoe kaal en leelijk is uw kruin,
ik vraag mij af of gij nog leeft,
zoo weinig schaduw als gij geeft.

- O eenzaam schrijvertje in het raam,
uw kinderen zijn heengegaan,
ik vraag mij af, als gij zoo schrijft,
of dat is wat u overblijft.

- Hoor, hoor! De nachtegaal hervat
 zijn lied in 't hartje van de stad.
 Men heeft er woningen gebouwd
 van nieuwen steen en blinkend hout.'

Het tweede argument berust op de volgende overweging. Zowel technisch als naar haar wezen staat de poëzie, zoals wij gezien hebben, tussen het proza en de muziek in, die als twee machtige grensgebieden zijn te beschouwen, machtige nabuurstaten, die de poëzie niet alleen steunen, maar ook bedreigen. Door de onbeschermden grens van de *klank* dringt de muziek de poëzie binnen; via de politieke minderheid van de *gedachte* tracht het proza de poëzie te annexeren. Hierover heb ik reeds in een vroegere lezing gesproken; en ik heb toen betoogd, dat de poëzie, om de gevaren van de kant van het proza te ontlopen, uiteraard steun zal zoeken bij de muziek. Maar het ligt voor de hand, dat de poëzie er veel wijzer aan doet zich niet in de armen van een dezer twee machtige heren te werpen, maar een tegenwicht te vinden door aansluiting bij een derde macht, waarvan zij minder heeft te verwachten, maar tevens minder te vrezen. Deze macht nu is de beeldende kunst. De overeenkomst tussen poëzie en beeldende kunst is immers niet meer dan een verre analogie; de poëzie hoeft nooit bang te zijn aan deze overeenkomst, en de daarmee gegeven invloeden, ten offer vallen, of haar eigen karakter te verliezen door haar techniek en vormgeving te richten naar de plastiek in het algemeen. Schilderkunst en beeldhouwkunst zijn onschadelijk voor de poëzie. 'Gebeeldhouwde sonnetten' zegt men par manière de dire; een 'schilderij in woorden' heeft niets anders met een echt schilderij gemeen dan dat het eveneens 'beeldend' is, eveneens visuele gegevens aan de buitenwereld ontleent. Maar daarmee houdt alle overeenkomst ook op; en met name de dichterlijke *vergelijking* is iets wat aan de beeldende kunsten volslagen vreemd blijft: hier is zelfs van een analogie geen sprake meer. 'Woordmuziek' daarentegen, hoewel streng genomen even-

zeer een analogie, is veel méér een realiteit, en onder bepaalde omstandigheden een reëel gevaar; ‘berijmd proza’ nóg meer. Dit alles in aanmerking genomen, mogen wij zeggen, dat de plastiek de beste waarborg biedt voor een natuurlijke, stoorloze ontwikkeling der poëzie, in de schaduw van een zusterkunst, die inderdaad slechts deze koesterende en beschermende schaduw werpt, en zelf nooit op hinderlijke wijze ingrijpt.

Dat het dichterlijke beeld de meest adaequate, meest gelukkige objectivering is van de *intentie* van de dichter, - die donkere gevoelsdrang naar verwoording, die zich in de realiteit zoekt te bevestigen en te handhaven, - dat vooral de dichterlijke vergelijking het gunstigst denkbare voertuig levert voor de veelgeroemde dichterlijke *fantasie*, of *verbeelding*: een term die zelf reeds op het belang van het ‘beeld’ wijst! - houdt intussen niet de eis in, dat iedere dichter nu maar zoveel mogelijk beelden en vergelijkingen moet gaan ophopen in zijn verzen! Ook hier is maat houden geboden; wie te veel wil bereiken schiet zijn doel voorbij; en het meest bereikt hij die zich tot de soberste middelen weet te beperken. Bovendien zijn de dichters, die van nature over zwakkere visuele qualiteiten beschikken, er daarom nog niet minder om, hóeven dit althans niet te zijn, omdat hun zoveel compensaties voor het direct zintuigelijke in de vorm van taalplastiek en taalraffinement ten dienste staan. Wél moet men ertegen waken, dat het plastische element niet onderschat wordt, niet in de eeuwigdurende strijd tussen richtingen, scholen en modes tijdelijk op de achtergrond wordt gedrongen door de voorvechters van de woordmuziek of de partijgangers der abstracte gedachte. Overigens zijn deze gevaren niet zo héél groot. Want deze voorvechters en deze partijgangers zijn toch in de allereerste plaats *dichters*; en iedere dichter weet, of kan weten, dat de zinvolle klank en de diepzinnige gedachte *vanzelf aanwezig zijn*, zodra het beeld de juiste woorden heeft gevonden en een zekere graad van algemeengeldigheid heeft bereikt. Van het beeld uit kan men zich steeds naar de klank en naar de gedachte *toe* ontwikke-

len; maar de dichter, die onmiddellijk vaste voet in de klank tracht te krijgen, mist vaak de aansluiting met het beeld; en hetzelfde laat zich zeggen van de dichtende filosoof, die zijn gedachten met beelden ‘opsiert’, maar die dan ook niet v rderkomt dan zulk een uiterlijke verfraaiing, in plaats van de organische ontwikkeling te betrachten, waarmee de schepping van ieder waar gedicht gelijk staat.

VII De gedachte in het gedicht

Mijne Heren! Wanneer wij ons de vraag voorleggen welke gedachten in de poëzie verklankt worden, aan welke onderwerpen de dichter in het algemeen de voorkeur geeft, zullen wij er goed aan doen een vergelijkingsobject te kiezen. Door de poëzie met iets anders te vergelijken krijgen wij pas een maatstaf in handen. Wanneer iemand mij zegt, dat de poëzie in het algemeen hooggestemde onderwerpen bezingt, heb ik aan deze bewering niets, indien hij mij niet ongeveer de graad van hooggestemdheid kan aangeven. Ook in het proza worden dergelijke onderwerpen behandeld; en we zouden het verschil wel eens willen weten. Inderdaad lijkt het proza, waarin immers ‘gedachten’ veelal goed herkenbaar worden uitgedrukt, een zeer geschikt vergelijkingsobject in dezen, vooral ook omdat wij van het begin af aan de poëzie ten opzichte van het proza hebben afgebakend en onze definitie van het wezen der poëzie geheel hebben gericht naar de verschillen tussen deze twee literaire zusterkunsten. Wij stellen dus de vraag: zijn de onderwerpen der poëzie dezelfde als die van het proza, of wijken zij van elkaar af, en zo ja, in welk opzicht?

Nu zult u ongetwijfeld weten, dat de onderwerpen der poëzie van oudsher tot klassificaties in ‘genres’ aanleiding hebben ge-

geven; en het zou dus de moeite kunnen lonen om eerst eens bij deze genres ons licht op te steken. Heel bekend is b.v. de indeling in *lyrische*, *epische*, *didactische* en *dramatische* poëzie; deze indeling kent ieder schoolkind; maar zij is helaas volkomen verouderd, eensdeels omdat vrijwel niemand tegenwoordig nog didactische poëzie schrijft, en maar weinigen epische en dramatische poëzie; anderdeels omdat er in de moderne dichtkunst een zeer belangrijk genre bijgekomen is, n.l. het plastische, plastisch-fantastische of plastisch-psychologische genre, dat ongeveer tussen lyriek en epiek in staat, maar zich van beide toch in te sterke mate onderscheidt om het als mengvorm af te kunnen doen. Verder hebben we de volgende genres, door de traditie geheiligd: de elegie, de idylle, de satyre, de liefdespoëzie, de natuurpoëzie, de religieuze poëzie, de bespiegelende poëzie, de fantastische poëzie, en nog zo enkele genres. Allemaal onderwerpen van poëzie dus, algemene mogelijkheden voor de dichter om zijn gedichten in poëzie uit te drukken. Nu blijkt echter al spoedig, *dat deze onderwerpen zonder uitzondering ook in proza te behandelen zouden zijn*. Bij de epische, didactische en dramatische poëzie ligt dit zonder meer voor de hand; maar ook wat de andere soorten betreft kunt u gemakkelijk voor uzelf nagaan, dat niets de prozaïst hoeft te verhinderen om het voorbeeld van de dichter te volgen en lyrisch proza, een natuurimpressie in proza, een novelle over herders, een liefdesroman, een religieuze meditatie, een bespiegelend essay, een satyre, of een fantastisch verhaal te schrijven. Ik zou mij trouwens van deze kwestie kunnen afmaken door u eraan te herinneren, dat ieder gedicht *geparafraseerd* kan worden, d.w.z. in verhalend of verklarend proza ‘naverteld’; hierbij gaat het essentiële van het gedicht uiteraard geheel verloren, - een parafrase kan een gedicht nooit en te nimmer vervangen, - maar er is dan in elk geval toch een stukje proza tot stand gekomen over hetzelfde *onderwerp* als waaraan de dichter zich heeft gewijd.

De verleiding is dus groot om ieder *principiël* verschil tussen poëzie en proza in dit opzicht af te wijzen, en alleen belang toe te

kennen aan enkele vanzelfsprekende modificaties, zoals die b.v. door het verschil in *omvang* worden bepaald. Een roman is nu eenmaal langer dan een gedicht. Het verschil tussen proza-onderwerpen en poëtische onderwerpen zou dus tot een louter *quantitatief* verschil zijn teruggebracht; zij weken niet in wezen van elkaar af, maar enkel en alleen tengevolge van de zo geheel andere technische eisen. Laat ik u echter dadelijk zeggen, - en wellicht tot uw geruststelling, - dat deze opvatting volmaakt onjuist moet worden geacht, en een veel te schraal beeld levert van de eigen mogelijkheden der poëzie. Geeft men goed acht, dan tendeert de poëzie wel degelijk naar een *qualitatieve* verbijzondering der onderwerpen, in onderscheid van de onderwerpen die de prozaïst zich doorgaans kiest. Ik zeg: tendeert; daarmee te kennen gevend, dat het verschil niet absoluut is, dat er overgangs- en twijfelgevallen zijn, gevallen, waarin men een 'meer' en een 'minder' tegen elkaar afwegen moet, dus vanzelf weer in een quantitatief criterium vervalt. Dit neemt niet weg, dat wij aan een principiële onderscheid tussen de onderwerpen van poëzie en proza moeten vasthouden, niet alleen op grond der ervaring, maar ook langs de weg der redenering. In mijn eerste lezing heb ik u een tableau ontworpen van de principiële verschillen tussen de poëzie en haar literair grensgebied, die in geen enkel opzicht nog tot een kwestie van quantiteit, van graadsverschil, teruggebracht konden worden. Dit kwam reeds voldoende tot uiting in de vergelijking, die ik u ter verduidelijking meende te moeten voorleggen: de vergelijking van de poëzie met een kiemcel, de vergelijking van het proza met een meercellig organisme. Zulk een kiemcel is niet een organisme in miniatuur, evenmin als een kind een miniatuurvolwassene is: het is iets essentiële *anders*, met eigen, onverwisselbare hoedanigheden. En nu zou het wel heel wonderlijk zijn, indien de *gedachte*, de eigenlijke inhoud van het gedicht, hierop een uitzondering maakte, en plotseling weer een vérgaande toenadering tot het proza ging vertonen. In elk geval kan het de moeite lonen om, min of meer bij wijze van werkhypothese, van

de veronderstelling uit te gaan, dat dit niet zo is, en dat de reeds eerder vastgestelde verschillen tussen poëzie en proza zich ook in de inhoud, ook in de gedachte, zullen moeten weerspiegelen.

Ik stel u nu voor om deze algemene, in zekere zin formele kenmerken der poëzie, die ik in het beeld van de kiemcel heb trachten samen te vatten, één voor één nog eens na te gaan, hen als aanwijzingen te benutten voor bepaalde kenmerken of strekkingen van de inhoud, en dan te kijken of dit met onze ervaring klopt. De algemene kenmerken der poëzie zijn de volgende: 1. *Concentratie*; 2. *Isolatie*; 3. *Herhaling*; 4. *De dichterlijke vergelijking*; 5. *Het op de voorgrond treden van mogelijkheden, ten koste van werkelijkheden*; 6. *Contrasterende spanning, tegenstrijdigheden*; 7. *De spanning tussen mogelijkheid en werkelijkheid*. Bijna al deze punten zijn in mijn eerste lezing uitvoerig toegelicht. Zij hebben niet betrekking op verschillende zaken, maar zijn verschillende aspecten van één en hetzelfde: van het als zodanig onbenaderbare en onuitsprekelijke wezen der poëzie, dat zich aan iedere begripsvorming onttrekt en alleen nog voor de synthetiserende beeldspraak (het beeld van de kiemcel, in casu) toegankelijk is.

1. Allereerst de *concentratie*, - de concentratie op een zo klein mogelijk bestek, zoals wij die herhaaldelijk kenmerkend voor de poëzie hebben bevonden. Deze concentratie heeft niet alleen tot gevolg, dat de onderwerpen korter en beknopter behandeld worden dan dit in proza doorgaans geschiedt, maar ook, *dat ieder woord meer voor zijn rekening heeft te nemen*. Een dichter, die in een sonnet een landschapsimpressie levert, moet doorgaans met een honderdtal woorden toekunnen; de prozaïst, die dit in een schets of novelle of roman beproeft, heeft altijd wel een paar bladzijden tot zijn beschikking; en blijken die niet voldoende te zijn, dan schrijft hij er nog een paar bladzijden bij. Desnoods schrijft hij tien bladzijden over dit onderwerp, zonder bevreesd te hoeven zijn het wezen van het proza geweld aan te doen. Ieder woord van de dichter moet iets uitdrukken of

suggereren, waarvoor de prozaïst 4 tot 20 woorden (of meer) mag gebruiken; het woord van de dichter raakt dus overbelast met ‘betekenis’, hetgeen niet anders zeggen wil dan dat deze betekenis *algemener* wordt, meer omvattend, meer synthetiserend. Aan deze strekking tot veralgemening van de versinhoud wordt wel is waar weerstand geboden door het op de voorgrond treden van allerlei concrete en plastische details, die steeds op een *bijzonder* geval of een bijzondere situatie betrokken zijn; maar toch krijgt de neiging tot veralgemening vaak de overhand en drukt dan haar stempel op het gedicht. De gedachte, die op het beknopte woord is aangewezen, trekt het gedicht naar het algemene toe, het beeld naar het bijzondere; welke van de twee het winnen zal is onzeker; en wint de gedachte het, dan moet de dichter er in elk geval toch voor zorgen, dat zij het niet al te glansrijk wint. Er wordt dan een zeker evenwicht bereikt, dat voor het gedicht in kwestie als zo gunstig mogelijk kan worden beschouwd. Maar hoe dit alles zij, aan de *gedachte* is deze tendens tot veralgemenen en synthetiseren dan toch eigen, en over de gedachte spreken we hier.

Ik wil u een bekend voorbeeld geven. In de liefdespoëzie wordt bijna nooit een bepaálde geliefde bezongen, - tenzij dan bij wijze van aanleiding, waarvoor alleen de biografen zich interesseren, - maar *de* geliefde. De bezongen vrouw is representante van een soort, of van een Idee, wordt niet als individu opgevat, maar als aanwijzing van het bovenindividuele. Dit gaat dan met allerlei andere kenmerken der liefdespoëzie gepaard, die ik hier niet in extenso voor u behandelen kan, maar waarvan zeker niet ongenoemd mag blijven die eigenaardige troubadoursmentaliteit, daarin bestaande, dat men de geliefde vrouw nooit om vervulling van zijn wensen smeekt, en zelfs niets zozeer vreest als om door haar verhoord te zullen worden. Dit kan natuurlijk weer op velerlei wijzen geïnterpreteerd worden; maar in verband met de veralgemening van het poëtische onderwerp ligt de verklaring voor de hand: de dichter, zodra hij dicht, bemint niet

deze vrouw, maar *de* vrouw, de Idee ‘vrouw’, en zodra hij door haar verhoord wil worden, geeft hij stilzwijgend te kennen *deze* vrouw wel degelijk te beminnen en dus de Idee verloochend te hebben. Een vrouw kan onze liefde beantwoorden, een Idee kan dit niet; en alleen voor de Idee, de Platonisch-erotische Idee, die over alle vrouwen zweeft en iedere vrouw te boven gaat, interesseert de troubadour zich, ook al is hij dit misschien niet altijd in zijn volle omvang bewust. Een vertegenwoordiger van deze troubadoursmentaliteit in onze dagen is de dichter Rilke, hetgeen vooral blijkt uit zijn prozawerk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Voor proza schijnt dit motief dus niet helemáál ongeschikt te zijn, - de eerlijkheid gebiedt mij dit te vermelden, - maar in de eerste plaats is dit proza, zo al niet overal dichtertlijk proza in engere zin, dan toch onmiskenbaar het proza van een dichter; en in de tweede plaats is het zeer opmerkelijk, dat de schoonste verklanking van dit streven naar liefde zonder wederliefde niet in de prozatekst zelf gevonden wordt, maar in een gedicht, dat in de tekst is ingelast, in aansluiting aan een bepaalde situatie in het verhaal. Dit gedicht is zo weergaloos mooi, en zo typerend voor deze gevoelsinstelling, dat ik het in zijn geheel wil voorlezen.

‘Du, der ichs nicht sage, dasz ich bei Nacht
weinend liege,
deren Wesen mich müde macht
wie eine Wiege,

du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht
meinetwillen:
wie wenn wir diese Pracht
ohne zu stillen
in uns erträgen?
Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen.

Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
 Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen,
 oder es ist ein Duft ohne Rest.
 Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
 du nur, du wirst immer wieder geboren:
 weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.'

Een ander voorbeeld. Er bestaat vrij veel natuurpoëzie, en daaronder zeer goede. Welke waarde heeft deze poëzie om bepaalde landschappen te leren kennen, onze geografische of toeristische kennis te vermeerderen? Geen enkele. Want het uitgebeelde landschap is al weer evenzeer representatief voor een soort, voor een Idee, - voor de landschapsoort, waartoe het bezongen landschap behoort: heide, weiland, bos, gebergte, woestijn. Een dichter dicht niet zozeer over *een* landschap als wel over *het* landschap, ook al staat er boven zijn gedicht *Landschap op de Veluwe*. Men versta mij wel: ik bedoel hiermee niet, dat de dichter nooit méér kan geven dan landschapstypen, korte begrippen van wat zoveel mogelijk landschappen van dezelfde soort met elkaar gemeen hebben, - een min of meer kleurloos gemiddelde dus, een grootste gemene deler. Dit zou met een grote verarming der natuurpoëzie gelijkstaan; maar in deze meer verstandelijke richting moet men het ook niet zoeken; de veralgemening, waar ik op doel, is er hoofdzakelijk een van emotionele aard: het landschap, dat de dichter beschrijft, doet ons dromen van andere landschappen, en wij herkennen er onze eigen landschappen in. Zeker, dit wordt ook wel eens door prozabeschrijvingen bereikt (ik denk nu b.v. aan de landschappen uit de romans van Arthur van Schendel); maar daar is het om zo te zeggen 'facultatief', en niet 'obligaat'; in laatste instantie heeft de prozaïst steeds een bepaald landschap op het oog, - de dichter hoogstens in eerste instantie, als aanleiding. Uiteraard spreek ik hier niet over poëtisch proza, dat als onzuiver (hoewel allerm minst verwerpelijk) genre geen gewicht in de schaal legt. Daarnaast treft men dit

effect der gevoelsveralgemening haast alleen nog aan in sommige meditatief-bespiegelende essays van sterk generaliserende strekking (die van Maeterlinck b.v.), die hun verwantschap met de poëzie al evenmin verloochenen.

In welk een belangrijke mate het beginsel der veralgemening zich nog weet door te zetten in gedichten, waarvan het concrete en precies beeldende niet meer te overtreffen schijnt, kan ik u het best demonstren door een sonnet uit Nijhoff's *Nieuwe Gedichten* voor te lezen, getiteld *Haar laatste Woord*. Hierbij moet u vooral letten op de tweede helft, dus op het sextet; het octaaf is veel bespiegelender en betogender, en daardoor vanzelf al op het algemene gericht. Maar in de laatste 6 regels schijnt voor het algemene geen plaats meer te zijn, zozeer domineert hier een persoonlijke aanwezigheid; de aanwezigheid van een vrouw met een bepaalde naam, en bijzondere, onverwisselbare kenmerken.

‘Verwijt mij niet, dat ik lichtzinnig was
omdat ik liefgehad heb zonder trouw
en zonder tranen heenging. Want een vrouw
komt nooit, als zij bij voorbaat niet genas,
de wond teboven ener tederheid
die op toekomstig leven is gericht.
Ik moet mijn hart hernemen voor een plicht
waartoe ik onbemerkt ben voorbereid.

Zeg zacht mijn naam: ik ben in het vertrek,
de bloemen staan weer in de vensterbank,
de witte borden in het keukenrek.

Blijvender ben ik in die halve klank
dan in de jeugd waarom gij van mij houdt,
mijn bijna-jongensborst, mijn haar van goud.’

Ja, wij kennen deze vrouw, wij zien haar bijna voor ons! En toch twijfelen wij weer. Zo valt al dadelijk op, dat alle concrete détails, in dit sextet opgehoopt, onherroepelijk tot het *verleden* behoren: de aanwezigheid der vrouw is geen reële aanwezigheid, maar een aanwezigheid in de herinnering en in de verbeelding. Daardoor vervluchtigt haar individualiteit, en het enige wat nog van haar rest is de ‘halve klank’ van haar gefluisterde naam, - die even goed de naam van een andere vrouw zou kunnen zijn. Dit alles moge een verklaring geven van het feit, dat ons van deze vrouw slechts iets ‘algemeens’ blijft, en zeker niet iets dat met de individuele aanleiding tot het gedicht, de vrouw die de dichter gekend heeft (als hij haar gekend heeft...), anders dan zijdelings verband houdt. Deze vrouw is nog maar representante van alle vrouwen met ‘goud haar’ en een ‘bijna-jongensborst’, die dichters verlaten om zich voor haar eigenlijke vrouwentaak te hernemen. Zij hoort niet zozeer thuis in de keuken, waar de dichter haar nog voelt rondwaren, en ook niet in de keuken, waar zij zijn opvolger het inwendige zal versterken, als wel in het rijk van de ‘Mütter’, waar Faust in afdaalde, het rijk van de eeuwige prototypen en ideeën. Omgekeerd kan men vaak waarnemen, dat in gedichten, waar deze Platonische veralgemening te sterk wordt doorgezet, de ‘bijzondere’ werkelijkheid revanche neemt. Dit is b.v. het geval in een mooi gedicht van onze exkampgenoot Anthonie Donker, *Het Portret* (gepubliceerd in *Criterium*), waarin de geliefde geheel in het ‘beeld’ opgaat, - op de als al te persoonlijk ervaren ‘pijn der lippen’ na, die ‘ik niet kan stillen’, d.w.z. die zich aan het sublimerings-of idealiseringsproces onttrekt.

2. De *isolatie*. Een gedicht is een klein, in zichzelf afgerond universum, een mikrokosmos, die zichzelf genoeg is. Wel is waar weerspiegelt in deze mikrokosmos zich het heelal om ons heen; maar dit moeten we nu ook weer niet al te letterlijk opvatten: een gedicht weerspiegelt toch maar in hoofdzaak één onderdeel, en vaak een klein onderdeel; en eerst door de zo juist behandelde

strekking tot veralgemening wordt aan dit partiële spiegelbeeld zoveel toegevoegd, dat het fragmentarische karakter ervan ons niet meer opvalt. Daarbij komt nog iets anders. Een bepaalde gedachtengang, in een gedicht ingeleid, heeft de neiging om zich uit zichzelf voort te spinnen, zonder het de moeite waard te achten zich aan de gegevens der buitenwereld te toetsen of te vernieuwen. Een dichter ervaart gewoonlijk weinig *nieuws*; hij teert lang op vroeger vergaarde schatten, omdat hij weet, - onbewust weet, - dat het vers met weinig ervaringsmateriaal genoeg neemt. Dichten is, om weer eens een biologische vergelijking te pas te brengen, meer een zelfverbrandingsproces dan een assimilatieproces. Geen wonder, dat de dichterlijke gedachte vaak moeite heeft om met de realiteit buiten zich in contact te treden, - hierover heb ik in mijn vorige lezing reeds een en ander gezegd. Deze autonomie, ja 'autarchie', van de dichterlijke gedachte nu heeft verschillende gevolgen, waarvan het ene u welbekend is, terwijl het andere bij mijn weten nooit eerder is gesignaleerd, hoewel het verschijnsel zelf in onze poëzie dikwijls genoeg is voorgekomen.

Het eerste gevolg van de autonomie der dichterlijke gedachte zou men kunnen aanduiden als een neiging tot autonomie bij *de dichter zelf*. (Overigens kan men oorzaak en gevolg ook heel goed omdraaien, dat spreekt vanzelf; ik duid hier alleen een verband aan). De dichter houdt zich in deze gevallen tenslotte nog maar uitsluitend met zichzelf bezig, met zijn eigen zieleleven, - of eigenlijk níet 'tenslotte'; want we hebben hier veelal te doen met een jeugdstadium, waaraan de dichter later tot op zekere hoogte pleegt te ontgroeien, veelal niet tot heil van zijn dichtkunst. De appreciaties dezer geesteshouding lopen uiteraard nogal uiteen, al naar gelang men haar menselijk bekijkt, onder een morele of moralistische gezichtshoek, dan wel de poëzie en haar intrinsieke waarde als beslissende maatstaf neemt. Men kan erover twisten, of een dichter die zich in zichzelf opsluit, maar die prachtige gedichten schrijft, een belangrijker taak in het bestel

der mensheid vervult dan de dichter, die zich tot een sociaal wezen ontplooit en nog maar beschaafd gerijmel van zich geeft. Het is wel heel jammer, dat het dichterschap haast nooit met maatschappelijke rijpheid samen schijnt te kunnen gaan; want het is duidelijk, dat wij een groot dichter, die tevens een verdienstelijk wethouder van zijn gemeente is, hoger zouden moeten aanslaan dan een *even groot* dichter, die zijn uiterlijk verwaarloost, zich door zijn vrienden laat onderhouden en aan de cocaïne verslaafd is, of alleen maar aan de drank. Maar werkelijk geniale poëzie schijnt zonder een zekere graad van onmaatschappelijkheid niet tot stand te kunnen komen; en Willem Kloos, eenmaal van zijn onmaatschappelijkheid geopereerd, - voorzover dit bij hem nog mogelijk was, - heeft, zoals men weet, geen regel poëzie meer geschreven, die met zijn jeugdwerk ook maar te vergelijken is. In vele gevallen is deze onmaatschappelijkheid zorgvuldig gecamoufleerd, zodat men er *bijna* inlopen zou: denkt u maar aan Goethe. Maar dit doet aan het principe niets af; en Goethe, die *geen* minister was geworden en in Weimar *iets* minder het geduldige middelpunt van cultureel Duitsland, zou misschien méér verzen geschreven hebben die wij nu nog met dezelfde bewondering lezen als het ongeëvenaarde *Ueber allen Gipfeln ist Ruh...*

De jeugdpoëzie van Kloos is een goed voorbeeld van wat ik hier op het oog heb: de uiting van een geest, die zich vrijwel geheel op zichzelf teruggetrokken heeft, trots en eenzaam, - 'een God in het diepst van mijn gedachten'. De aldus tot stand gekomen poëzie noemt men wel eens 'Ik-lyriek', - een beschaafd en algemeen aanvaard poëziegenre, waarmee de kinderen op school in kennis worden gebracht, veelal zonder te worden ingelicht over de uiterst suspecte menselijkheid, die erachter schuilgaat. Trouwens, ook de dichter zelf ervaart zijn eigen ziel als eenzaam, als geïsoleerd; en dat is dan vaak het begin van de genezing, - ook, helaas, het begin van zijn genezing van de poëzie... In het proza treft men een dergelijke geesteshouding veel zeldzamer aan, zelfs wanneer de prozaïst in zijn gedragingen

door een zekere onmaatschappelijkheid opvalt. Om haar te vinden moet men al in dagboeken en mémoires en bekentenissen gaan neuzen, of in het filosofische essay (vgl. Nietzsche), - voortbrengselen, die, zo zij al integraal tot de literatuur gerekend mogen worden, toch zeker niet in het centrum ervan staan, zoals dit met de Ik-lyriek het geval is, die door sommige lieden geheel met het begrip poëzie vereenzelvigd wordt. Hoe dit zij, dat dichters, bij hun onderlinge verscheidenheid, gewoonlijk 'geïntroverteerder' zijn dan prozaïsten, laat zich moeilijk bestrijden; in de Ik-lyriek wordt deze introversie dan op de spits gedreven, zonder dat zij in andere poëziegenres ontbreekt.

Een tweede gevolg van de isolatie en autonomie der poëzie is, nu niet dat de dichter zich met zichzelf bezighoudt, maar *dat het gedicht zich met zichzelf bezighoudt*, - bij monde van de dichter natuurlijk. Dit is wat paradoxaal uitgedrukt, maar ik zal u dadelijk zeggen wat ik ermee bedoel. De dichter houdt zich in deze gevallen niet met zichzelf als *persoon* bezig, maar met zijn *dichterlijke functie*, zoals die in het schrijven, of ook het concipiëren en overpeinzen, kritisch schiften en construeren van het vers tot uiting komt. Daar dit vers, waarin de dichterlijke functie blijk van haar werkzaamheid geeft, uiteraard precies hetzelfde is als het vers waarin de dichter zich met die functie bespiegelend bezighoudt, kon ik met enig recht zeggen, dat het vers zich met zichzelf bezighoudt. Ik heb dit soort poëzie *functionele* poëzie genoemd, - een naam die in dit verband aan duidelijkheid weinig te wensen overlaat. Tot dit genre, dat veel verbreider is dan u misschien wel zoudt willen geloven, behoort b.v. reeds het dichten over de dichterlijke schoonheid, of de schoonheid-überhaupt, zoals we dat bij Perk, en de meeste Tachtigers, aantreffen. Intussen wordt hier aan het karakter van poëtische isolatie wel enigszins afbreuk gedaan, doordat de verheerlijking van de Schoonheid bij de generatie van Kloos steeds een onmiskenbaar polemisch accent droeg, gericht tegen de kunstbeoefening en de kunstidealen van vóór Tachtig, alsmede tegen de ongevoelige tijd-

genoten, die voor de nieuwe schoonheid geen oor hadden. Het voorbeeld is dus niet helemaal zuiver; want wie polemiseert isoleert zich niet, ook al houdt hij de schijn ervan op; en daarom haast ik mij u een beter te geven. De poëzie van Albert Verwey gaat voor een niet onaanzienlijk deel op in een bezingen van de dichterlijke verbeelding en datgene waardoor zij gedreven wordt, in zijn theoretische geschriften samengevat als de dichterlijke 'Idee'. Dat dit, zelfs bij zulk een overvloedige stroom van gedichten van steeds dezelfde strekking, niet monotoon wordt op den duur, is toe te schrijven aan Verwey's grote bedrevenheid in het vinden van de meest uiteenlopende symbolen, die een en ander moeten belichamen en verduidelijken. Dan hoort hier, vrijwel in haar gehele omvang, de poëzie van Paul Valéry bij, die nog een stap verder gaat, door te dichten over het geestesproces dat aan het dichten (of aan het scheppen in het algemeen) onmiddellijk voorafgaat of er reeds mee samenvalt. De bundel *Charmes* levert hier een welsprekende - ook weer in symbolen welsprekende - getuigenis van; deze verzen geven in een bepaalde volgorde een uniek overzicht van de dichterlijke werkzaamheid, terwijl ieder gedicht afzonderlijk zich ook heel goed buiten dit verband laat genieten, dus als schone verbeelding als zodanig. Hierbij teken ik nog aan, dat in het proza dergelijke 'functionele' procedé's mij niet alleen onbekend zijn, maar er ook niet in thuis horen, tenzij dan in filosofische geschriften over de kentheorie en de psychologie van het Ik, die echter niemand tot de literatuur zal willen rekenen. Zelfs de essays en aphorismen van Valéry, die voortreffelijk *geschreven* zijn, en van hoge literaire waarde moeten worden geacht, behoren toch eigenlijk tot de filosofie, - al zal een vakphilosoof dat nu niet dadelijk toegeven. Maar een vakphilosoof, mijne heren, is wel eens wat ál te exclusief.

Een dichterlijke zelfbespieding, zoals die door Valéry op de spits is gedreven, komt het zelfvertrouwen niet altijd ten goede. Wanneer het vers zichzelf als een slang in de staart bijt, mag men verwachten, dat de slang ook wel eens misbijt; en dan zit de

dichter in zak en as. Reageert hij hier nu op door aan deze onaangename toestand een vers te wijden, dan ontstaat er een variant op de functionele poëzie, waarin de dichter nog maar aandacht besteedt aan de ontoereikendheden der dichterlijke inspiratie en, in zijn meest krasse vorm, aan het probleem waarom hij niet meer dichten kan. Door deze vrees, of deze wanhoop, of deze innerlijke onzekerheid, tot thema van zijn gedichten te nemen bewijst hij metterdaad de ongegrondheid ervan; maar een dergelijke ‘logische’ overweging zal een dichter nooit weerhouden van iets wat hij op een bepaald moment als noodzakelijk ervaart. Aanduidingen van deze ‘Dichtung der Unzulänglichkeit’, zoals een Duitser het ongetwijfeld noemen zou, vindt men reeds bij Mallarmé, en sommige andere symbolisten; en bij ons is Nijhoff de grote figuur, die het soms doet voorkomen alsof hij werkelijk niet meer weet waarover hij schrijven zal, en die dan een prachtig vers schrijft over dit onderwerp. U zult mij toegeven, dat dit genre psychologisch interessant is, maar tevens wat steriel en een beetje dwaas; maar, evenals bij Valéry, zijn deze verzen doorgaans ook op een andere manier te lezen: als de belichaming van een gedachte van algemener strekking (de algemene *menselijke* ontoereikendheid b.v.); en het wordt dan geheel aan de lezer overgelaten aan welke interpretatie hij de voorkeur geeft. Over het geheel genomen zullen onder de hierbij in aanmerking komende gedichten diegene het hoogst gesteld moeten worden, waarin de algemene strekking het meest op de voorgrond treedt en de persoonlijke beslommeringen van de dichter overstemt. Plaatst men de volgende verzen van Nijhoff naast elkaar: *Het steenen Kindje* uit *Vormen*, *Het Kind en Ik* en *De Schrijver* uit *Nieuwe Gedichten*, dan lijdt het geen twijfel of de eerste twee zijn te prefereren boven het laatste, waarin het al of niet gewaande gebrek te luid om aandacht vraagt. Ter oriëntatie lees ik u *Het Kind en Ik* voor, een vers van een bewonderenswaardige soberheid en strakheid, zoals vrijwel alleen Nijhoff bij ons schrijven kan.

‘Ik zou een dag uit visschen,
 ik voelde mij moedeloos.
 Ik maakte tusschen de lisschen
 met de hand een wak in het kroos.

Er steeg licht op van beneden
 uit den zwarten spiegelgrond.
 Ik zag een tuin onbetreden
 en een kind dat daar stond.

Het stond aan zijn schrijftafel
 te schrijven op een lei.
 Het woord onder de griffel,
 herkende ik, was van mij.

Maar toen heeft het geschreven,
 zonder haast en zonder schroom,
 al wat ik van mijn leven
 nog ooit te schrijven droom.

En telkens als ik even
 knikte dat ik het wist,
 liet hij het water beven
 en het werd uitgewischt.’

3. Het kenmerk der *herhaling* troffen wij reeds aan in de vorm van woordherhaling of herhaling van bepaalde woordconstructies, en in de vermomming van het metrum, het rijm, en de regelmatige versvorm. Is de neiging tot herhaling ook in de poëtische gedachte aan te tonen? Inderdaad, en wel in een uitgesproken voorkeur voor de ‘wederkeer der dingen’, in haar meest uitgebreide betekenis. Ieder gedicht heeft *iets* in zich van het Laatste Oordeel en de wederopstanding in het vlees. De dichter interesseert zich gewoonlijk meer voor het cyclische in

de dingen dan voor een rechtlijnige evolutie: hij interesseert zich voor alles wat op zichzelf betrokken is, wat in zichzelf uitmondt, langs omwegen tot zichzelf terugkeert. Om voorbeelden dezer geestesgesteldheid hoef ik niet verlegen te zijn: men kan zich vrijwel bij iedere dichter grondig documenteren in dit opzicht. Niet zelden geeft dit kenmerk der herhaling - herhaling van bepaalde situaties of gebeurtenissen - achteraf een verklaring van onze instinctieve voorkeur voor een gedicht; ik denk nu b.v. aan een vers uit *Neue Gedichte* van Rilke: *In einem fremden Park*, dat, ofschoon allerminst volmaakt, mij toch steeds ontroerd heeft zoals maar weinig verzen dit vermogen te doen. Nu is ontroering een samengesteld verschijnsel; en wanneer ik ernaar ging zoeken, zou ik misschien wel tien redenen vinden waarom juist dit gedicht mij zoveel te zeggen heeft; maar van veel belang is hierbij toch wel, dat de dichter in het park, waar hij de grafzerk van een of andere 'Freiherrin' heeft gevonden, *niet voor de eerste maal is*, maar dat er een ongenoemd aantal keren aan vooraf is gegaan, dat hij precies hetzelfde beleefde: '...alleingelassen *wieder* mit dem Steine, und *wieder* auf ihm lesend...' etc. En verderop: 'Was zögerst du *ganz wie zum ersten Mal...*' - En dan verwondert hij er zich over, dat dit 'Finden', het vinden van de grafsteen, niet 'geringer' wordt, d.w.z. nog steeds dezelfde indruk op hem maakt, en deze verwondering is de getrouwe keerzijde van de ontroering, die bij de lezer wordt opgewekt. Ter verdere illustratie noem ik *Landelijke Liefde* van Slauerhoff, met die onvergetelijke strofe: 'Wonder zou dit zijn: haar weer bezoeken, 'n Andere, of de vroegere weer te vinden', - het sonnet van Boutens, dat ik in mijn vorige lezing gedeeltelijk citeerde: 'Wanneer gij thuiskeert, als gij zeker zult, Kom niet te vroeg...' etc., - en tenslotte een van de indrukwekkendste gedichten van Albert Verwey, *Het Kluwen van de Wereld*, dat ik in mijn Verwey-boek uitvoerig heb behandeld, maar waarop ik hier wegens tijdsgebrek niet kan ingaan.

Wat vele van deze gedichten met elkaar gemeen hebben is het

verwachttingsvolle, geladene, enigszins spookachtige van de sfeer, hetgeen ons niet hoeft te verbazen, want een spook is bijna peee definitie iets of iemand die ‘terugkeert’, denkt u maar aan het Franse woord ‘revenant’. In het algemeen moet het verleden, en de herleving daarvan, de vergankelijkheid van alle dingen, die de wederkeer onmogelijk maakt, doch er tevens naar doet verlangen, als een karakteristiek poëziemotief worden beschouwd. De dichter is, grosso modo, weinig op de toekomst gericht, en vaak zeer eenzijdig op het verleden, waarvan hij de sporen in het heden terug tracht te vinden; het herhalen, ‘terughalen’ van het voorbije, afwezige of verlorene, is vaak zijn meest geliefde werkzaamheid, en dit geldt waarlijk niet alleen voor de elegicus in engere zin, maar voor vrijwel iedere dichter. (Wanneer ik u nog eens herinneren mag aan mijn vergelijking tussen poëzie en kiemcel, dan blijkt, dat we ook op deze wijze het verband tussen dichterschap en verleden aannemelijk kunnen maken; want de kiemcel, waarin de voorouders als het ware terugkeren, is wel de innigste band met het verleden die zich denken laat). Het is zeer tekenend voor de dichtermentaliteit, wanneer Nijhoff in het zo juist behandelde sonnet *Haar laatste Woord* de vrouw op toekomstig leven gericht laat zijn, terwijl hijzelf, de dichter, het verleden tracht op te roepen, dat deze vrouw voor hem vertegenwoordigt. De dichter is niet progressief, maar regressief ingesteld; en dit niet zozeer omdat de toekomst hem als mens niets te zeggen zou hebben of omdat hij het veeleisende of al te nuchtere heden ontvluchten wil, maar omdat de toekomst geen gelegenheid biedt tot het te pas brengen van het motief van de herhaling, dat aan het wezen der poëzie inhaerent is.

Dat het motief van de terugkeer van het verleden de prozaïst geheel vreemd is, mogen wij niet zeggen. Het werk van de Franse romancier Marcel Proust zou een dergelijke bewering wel zeer pertinent logenstraffen! Maar bij de dichter komt het motief veelal zuiverder tot uitdrukking; het beheerst soms zijn gehele poëzie; het is aan het werk van de meest uiteenlopende dichter-

figuren eigen; terwijl Proust met zijn *A la Recherche du Temps perdu* een unicum is in de romanliteratuur, een uiterste, dat in deze richting niet meer te overtreffen valt. Daarbij komt nog dit: de prozaïst, de romanschrijver, ook waar hij aan de hand van zijn herinneringen het verleden doet herleven, - en dit komt natuurlijk vaak genoeg voor, - verdiept zich meestal zo sterk in dit verleden als zodanig, dat het als het ware tot een nieuw heden wordt en geheel op de manier van het heden wordt beschreven. Dit is zelfs bij Proust het geval, wiens werk men eigenlijk léést als een verslag van gebeurtenissen, die zich op volmaakt natuurlijke wijze in de tijd afspelen, zonder zich voortdurend rekenschap te geven van de door de auteur gewilde omstandigheid, dat zij zich in de verleden tijd afspelen. De dichter stelt heden en verleden veel directer, veel meer zintuigelijk waarneembaar tegenover elkaar dan de prozaïst dit vermog te doen, zelfs waar hij het opzettelijk nastreeft. En het is stellig geen toeval, dat overal waar Proust het heden en het verleden *onmiddellijk* met elkaar confronteert een uitgesproken *poëtisch* effect bereikt wordt: hier *beleven* wij de terugkeer van het verleden, en deze beleving is vooral zaak van de dichter.

4. *De dichterlijke vergelijking* treft men ook in proza aan, d.w.z. in het aesthetisch verzorgde kunstproza, zoals wij dat vooral van de hand van... dichters kennen (voorbeelden: A. Roland Holst, Rilke, de jonge Gide, Rimbaud, e.v.a.). Zeker, ook onder onze Tachtigers telt men enkele schrijvers van sterk beeldend proza, die geen of weinig poëzie geschreven hebben, in de eerste plaats wel Lodewijk van Deyssel. Nu kan men er zich van afmaken door te zeggen, dat mannen als Van Deyssel dichters in proza waren; maar met dergelijke foefjes, die mij, paste ik ze toe, bij u ongetwijfeld de roep van advocaat van kwade zaken zou bezorgen, is de poëzie niet gediend: voor ons, mijne heren, blijft een dichter uitsluitend iemand die *gedichten schrijft*, en wij doen niet mee aan het slordige gebruik om Beethoven een dichter in tonen te noemen, Rembrandt een dichter met het penseel, en

een dromerig jonkman, wiens ogen werelden van weemoed oproepen, maar die nog nooit een letter aan het papier heeft toevertrouwd, een dichter van helemaal niets. Intussen geloof ik, dat niemand zich aan de indruk onttrekken kan, dat de beeldende vergelijking essentiëler is voor de poëzie dan voor het proza, of beter: *alleen* essentiëel is voor de poëzie, en in het proza hoofdzakelijk als *versiering* optreedt. Mij is geen proza bekend, dat geheel op één of twee vergelijkingen *drijft*, zoals dat met een gedicht zeer goed mogelijk is, en ook herhaaldelijk voorkomt. Het gedicht *is* vaak de vergelijking, wordt er vaak geheel door bepaald en uitgeput; in het proza daarentegen blijft steeds een aanzienlijk surplus aan zakelijke mededeling over, die zich wel van de vergelijking bedient, maar er niet in opgaat.

Wie een dichterlijke vergelijking of een metafoor gebruikt geeft daarmee stilzwijgend te kennen iets te willen *verduidelijken* dat op zichzelf minder duidelijk is dan datgene waarmee het vergeleken wordt. Wanneer Boutens boomtakken in de winter met een gewei vergelijkt, herleidt hij daarmee het visuele beeld dezer takken tot een overzichtelijk schema, dat ons méér van de takken laat zien dan wanneer hij ze op een meer gebruikelijke wijze had beschreven. Nu gevoelen zich veel dichters aangetrokken tot onderwerpen, die op zichzelf volkomen ónduidelijk zijn, d.w.z. die op een normale wijze niet verduidelijkt *kunnen* worden, zodat de dichter op de metafoor aangewezen is, niet bij wijze van poëtische luxe, maar omdat hij wel móet. Deze onderwerpen duidt men gewoonlijk aan met de verzamelnaam ‘het bovenzinnelijke’, - dat is hier vooral: het bovenwoordelijke, het niet verwoordbare, het onuitzegbare. Tot dit gebied behoort veel meer dan men wel verwachten zou; per slot van rekening is *alles* in zekere zin onuitzegbaar, is *alles* een mysterie: een bloem, een mens, een dier, een steen... Maar in het bijzonder gebruikt men deze aanduiding voor het religieuze, of ‘numineuze’. Religieuze poëzie in engere zin zou ik intussen niet in de eerste plaats als voorbeeld willen noemen, omdat hier het onuitsprekelijke door de traditie is voor-

zien van een theologische pantsering van woorden en begrippen, die een metaforische of symboliserende behandeling wel niet onmogelijk maken, maar toch allerminst begunstigen. De godsidee is veelal dermate gerationaliseerd, dat de dichter niets meer te doen overblijft; d.w.z. hij kan wel, zoals ieder ander, achter de woorden om, of dwars door de woorden heen, deze Idee onmiddellijk trachten te beleven, met zijn gehele wezen; maar het dichten, dat op het gebruik van woorden aangewezen is, neemt nu eenmaal niet het gehele wezen in beslag, maar in eerste instantie slechts een bijzonder onderdeel van dit wezen; en dit onderdeel - de kleine, in vrijheid fantaserende woordmens in de mens - vertoont een zekere weerbarstigheid tegenover de gevestigde religieuze systematiek, waarin vrijwel ieder woord door dogma of traditie is gefixeerd. Waarmee niet is gezegd, dat er geen goede religieuze poëzie geschreven zou zijn, maar deze poëzie is doorgaans niet metaforisch, of beeldend van karakter, - en zeker niet oorspronkelijk beeldend, - en beweegt zich eerder tussen de beide polen van lyriek en didactiek.

Waar ik veel meer het oog op heb is een poëzie die zich tot iets minder zorgvuldig ontgonnen gebieden wendt, n.l. de mystische poëzie. Ik denk nu aan Jakob Boehme; ik denk aan die eigenaardige Platonische of Neo-Platonische bovenzinnelijkheid, waar de gehele poëzie van Boutens van doortrokken is. Een dergelijke poëzie kan het zonder de metafoer niet stellen, - een dergelijke poëzie *is* metafoer, *is* beeldspraak en gelijkenis. De liefde tot het bovenzinnelijke wordt bij Boutens gesymboliseerd in de liefde voor de minnaar of de minnares, waarbij als het ware tussen de dichter en de lezer een afspraak is gemaakt om het symbool zó op te vatten en niet anders. De geliefde wordt tot gelijkenis van iets hogers en algemeners: van het ideaal, of van God, - of tenslotte (dit is b.v. bij Rilke vrij duidelijk waarneembaar) van de liefde zelf, - waarmee dan in zekere zin eenzelfde inkeer of terugkeer tot zichzelf is bereikt als waarop de zo juist behandelde functionele poëzie berust. Dit alles is Platonisme, in de meest uitgebrei-

de zin des woords; het is typerend voor de troubadourspoëzie, voor je Renaissancistische poëzie (denkt u maar aan Dante en Beatrice, Petrarca en Laura), ja, eigenlijk voor de gehele Europese poëzie tot op heden, en daarnaast, of daarboven, voor de Europese geestesgesteldheid ‘überhaupt’, in onderscheid van de antieke geestesgesteldheid. Het sublimeren van de figuur van de geliefde tot een ideële grootheid van enkel nog metaforisch te omschrijven aard staat zowel in verband met de tendenz tot *abstractie*, die aan het Westerse denken eigen is, als met de neiging tot steeds verder vergeestelijkende *askese*, die vooral een erfenis is van het Christendom, terwijl men ook de ‘faustische’ tendenzen niet vergeten mag: de strekking tot een eindeloos voortgaan in een bepaalde richting, of in meerdere richtingen, - de mentaliteit van de geestelijke avonturier, die op zijn begrensdheden stuit, en dan tóch verder wil.

Hier in Holland wordt het Platonisme in de poëzie, zoals ik al zei, voornamelijk door Boutens vertegenwoordigd. Naast hem moet echter onmiddellijk Verwey genoemd worden, wiens ‘Idee’ eenzelfde vermogen bezit om een stroom van metaforen te ontketen als de godsidee bij de mystieken of de figuur van de geliefde bij dichters als Rilke of Boutens. Wij zien dus, dat bij Verwey de Idee twee functies bekleedt: de functie van een hoogste samenvatting van de dichterlijke arbeid als zodanig; en daarnaast de functie van een richtinggevende veralgemening van alle hogere menselijke streven, dat zich even goed buiten het gebied der dichtkunst kan openbaren. Hoewel deze functies vrijwel onderscheiden in elkaar overgaan, stelt de wijsgerige bespiegeling ons in staat ze te onderkennen en onze beoordeling van deze conceptie bij Verwey op een zakelijke basis te stellen. Verder kan ik hier niet op ingaan, en ik moet ermee volstaan naar mijn boek over Verwey, *Albert Verwey en de Idee*, te verwijzen, waarin een poging is gedaan om het vraagstuk van deze kant te benaderen.

5. Het volgende punt, dat ik u wil voorleggen, is *het op de voorgrond treden van mogelijkheden, ten koste van werkelijk-*

heden. Uit vorige lezingen zult u zich herinneren, dat het begrip ‘mogelijkheid’ als een vast attribuut van de poëzie moet worden beschouwd. Vooral de ‘musische poëzie’ wordt erdoor gekenmerkt: poëzie waarin de suggestie de boventoon voert en de zakelijke constatering, zoals die in het proza oppermachtig is, en in mindere mate in de significatieve poëzie, op de achtergrond treedt. Dit wil niet zeggen, dat de prozaïst geen mogelijkheden behandelen kan; maar wanneer hij dit doet, zegt hij het erbij, en weegt de graad der mogelijkheid af; terwijl de poëzie van haar kant vaak nog mogelijkheden geeft, wanneer zij ogenschijnlijk niets anders dan werkelijkheden, of feiten, behandelt. Trouwens, ook naar haar meer formele kenmerken beoordeeld, dus afgezien van de inhoud, is de poëzie wel in hoge mate een kunst van ‘mogelijkheden’, - zo is het metrum te beschouwen als een mogelijkheid, een mogelijke limiet, van het rythme; het rijm is op te vatten als een mogelijke ordening van chaotische rijmtoevalligheden; en het beeld of de vergelijking als een mogelijke verschijningswijze van het ding, dat met behulp van deze vergelijking is uitgebeeld: wanneer Boutens de wintertakken met een gewei vergelijkt, bedoelt hij daarmee, dat deze takken een gewei *zouden kunnen zijn* - in een andere wereld, een sprookjeswereld b.v. - of op zijn minst met een gewei verward zouden kunnen worden.

De poëzie, waarvan de inhoud door het spel van mogelijkheden wordt beheerst, is vaak zeer ontroerend. Wij begrijpen dit: waar het verstand zich op de werkelijkheid richt, daar vermeit het gevoel zich vooral in mogelijkheden, speelt met illusies, en ziet naast de dingen zoals ze zijn de dingen zoals ze zouden kunnen zijn. Hier bezit de dichterlijke verbeeldingskracht een onbegrensd arbeidsveld. De gedichten over *gemiste* mogelijkheden b.v. vormen een geheel afzonderlijk, maar zeer rijk vertegenwoordigd genre; als voorbeelden noem ik een gedicht van A. Roland Holst: *Uit een oud Dorp*, uit de bundel *De wilde Kim*; van Nijhoff *Twee Reddelozen* uit *Vormen*; en van Boutens het *Sonnet*

op pag. 26 van *Tusschenspelen*, met de slotregels: ‘En al meer dooden komen bij mij thuis Tot één gemeenzaam zomerlang bezinnen, Hoe ver mijn hart te kort schoot in beminnen!’ Maar vooral is het weer Rilke, die, van alle dichters mij bekend, het subtielst en het aangrijpendst het motief der mogelijkheid weet te hanteren, - of hij nu de mogelijkheden tot menszijn in het dier naspeurt (*Der Hund*), of de mogelijkheden, die in twee aan elkaar verwante individuen op verschillende wijzen gerealiseerd zijn (*Die Schwestern*), of dat hij het kind ziet als een nog niet tot verwerkelijking gekomen mogelijkheid (*Das Kind, Der Balkon*), of de mogelijkheid nagaat, dat het goud niet zou bestaan, en beschrijft tot welke consequenties dit zou leiden (*Das Gold*). Behalve het laatste behoren deze verzen tot het innigste en gevoeligste wat zich in *Neue Gedichte* vinden laat. *Der Hund*, dat ik u zal voorlezen, is niet het meest toegankelijke van de vijf; maar ik heb er een persoonlijke voorkeur voor, die ik niet verloochenen wil, - een zuiver poëtische voorkeur, laat ik dit erbij zeggen, want deze voorkeur stamt uit een tijd, waarin honden als bron van huiselijk en sportief genot nog niet binnen mijn gezichtskring getreden waren. De hond wordt hier uitgebeeld als een tussenwezen, dat tot het menselijke toegang schijnt te willen hebben, maar toch steeds weer wordt teruggestoten; de parallel met de verhouding van de mens tot het bovenzinnelijke wordt in het gedicht niet uitgesproken, maar trilt zeer verneembaar op de achtergrond van ons bewustzijn méé.

‘Da oben wird das Bild von einer Welt
aus Blicken immerfort erneut und gilt.
Nur manchmal, heimlich, kommt ein Ding und stellt
sich neben ihn, wenn er durch dieses Bild

sich drängt, ganz unten, anders, wie er ist;
nicht ausgestossen und nicht eingereiht
und wie im Zweifel seine Wirklichkeit
weggebend an das Bild, das er vergisst,

um dennoch immer wieder sein Gesicht
 hineinzuhalten, fast mit einem Flehen,
 beinah begreifend, nah am Einverstehen
 und doch verzichtend: denn er wäre nicht.'

Allerboeiendst wordt het probleem van het mogelijke in de poëzie, wanneer het onderwerp niet meer de mogelijkheid of mogelijkheden als zodanig betreft, maar zelf, als onderwerp, verschillende mogelijke interpretaties toelaat. In de Franse poëzie-critiek is hier nogal wat over geschreven. Men spreekt wel van 'sens superposés': 'op elkaar gestapelde betekenissen', waarmee bedoeld wordt, dat ieder gedicht een structuur van hiërarchisch geordende gedachten bezit, die men er achtereenvolgens uit kan aflezen, - soms tot zeer verschillende sferen behorende gedachten, die elkaar niet buitensluiten, maar die ieder voor zich met evenveel recht als de andere als 'het' onderwerp van het gedicht beschouwd kunnen worden. Het zoeken, van de kant van de lezer, naar 'wat de dichter nu eigenlijk bedoeld heeft' verliest dan grotendeels zijn betekenis: de dichter heeft misschien wel vijf verschillende dingen 'bedoeld', - en deze vijf 'onderwerpen' of 'gedachten' zijn hem mogelijkwerwijs niet eens alle bewust geweest, toen hij het gedicht schreef. Aangezien gedichten, waarin de beeldspraak op de voorgrond treedt, zich uiteraard het best tot zulk een meervoudige interpretatie lenen, is het vooral door de kenners van het Franse symbolisme, dat het verschijnsel het eerst is gesignaleerd: men kan het in vrij zuivere vorm bestuderen in de poëzie van Stéphane Mallarmé en Paul Valéry. Deze laatste noemde ik reeds, toen ik zei, dat men de 'functionele' poëzie, d.i. de poëzie, die geheel op zichzelf is betrokken en de dichterlijke functie tot thema heeft, ook steeds *anders* kan opvatten, n.l. als poëzie met een 'normaal' onderwerp, dat buiten haarzelve gelegen is. Neem b.v. *Les Pas* van Valéry, uit de bundel *Charmes*: in het kader van de gehele bundel symboliseert dit gedicht het langzaam opduiken van de dichterlijke inspiratie, die de onbewustheid van

de dichter tot leven wekken zal; maar daarnaast laat het zich ook heel goed lezen als de beschrijving van een intiem tafereel: hoe de dichter door zijn geliefde met een kus gewekt wordt; en beide interpretaties lopen volmaakt evenwijdig aan elkaar, en storen elkaar nergens. Het ligt voor de hand, dat men de ‘sens superposés’, de meervoudige betekenissen, het veelvuldigst zal aantreffen in gedichten met wijsgerige inhoud en sterk beeldende vorm; bij ons levert b.v. het oeuvre van Verwey er sprekende voorbeelden van; niet zo talrijk misschien als het wel had kunnen zijn, omdat Verwey het beelden vaak opoffert aan het redeneren en betogen, maar toch talrijk genoeg om ons tot een goed oordeel in staat te stellen. Van sommige sonnetten uit de serie *Godenschemering* uit de bundel *Het blank Heelal* kan men wel drie of vier verschillende uitleggingen geven, zonder zijn toevlucht te hoeven nemen tot spitsvondigheden.

In de essays, die hij aan zijn ‘leermeester’ Mallarmé heeft gewijd, en op verscheidene andere plaatsen, heeft Valéry herhaaldelijk een tip van de sluier opgelicht, die het tot stand komen van dergelijke ‘sens superposés’ voor het oog van de oningewijde verbergt. Ook dit is hoogst belangwekkend; ik kan er hier niet al te lang over uitweiden, te meer omdat ik de boeken van Valéry hier niet heb om te raadplegen; maar ik wil er toch wel iets van zeggen. Volgens Valéry is de werkzaamheid van de dichter daardoor gekenmerkt, dat hij een keuze uit de verschillende mogelijkheden zo lang mogelijk *uitstelt*, d.w.z. dat hij het uitkristalliseren van zijn vers tot het tijdstip verschuift, dat hij niet anders meer kán. De dichter moet zich niet haasten, de dichter moet zijn scheppingsdrift weten te beteugelen. Dit bepaalt, volgens Valéry, pas de waarde, zo al niet van het gedicht zelf, dan toch van het dichterlijke scheppingsproces, en in dit laatste stelt Valéry eigenlijk alleen belang, - het resultaat kan hem niet zoveel schelen, de waarde dáárvan te beoordelen laat hij aan de lezers over; dat is niet de zaak van de dichter. Nu behoeft het geen nader betoog, dat het vers van dit zwevende, glijdende, of

kantelende tot stand komen, dit tot stand komen op het nippertje, de sporen zal dragen, en nog zóveel van de diverse mogelijkheden in zich zal blijven bewaren als maar verenigbaar is met het tot stand komen van een gedicht ‘überhaupt’. Dit is daarom zo begrijpelijk, omdat dit langdurig zwevend houden der mogelijkheden kennelijk o.a. samenhangt met de gehechtheid van de dichter aan deze mogelijkheden, waarvan hij er geen opofferen wil ten gunste van een andere. En al kan hij ze dan niet allemaal naast elkaar realiseren, van de *essentie* ervan kan hij toch zoveel als doenlijk is in zijn gedicht toelaten: als souvenir aan het zo rijke en veelzijdige scheppingsproces, waarvan hij maar node afscheid neemt.

6. Met *de tot contrasten leidende spanning en de tegenstrijdigheden* betreden wij een onafzienbaar terrein, dat een uitvoeriger behandeling zou rechtvaardigen dan hier gegeven kan worden. Wij troffen dit kenmerk reeds vroeger aan: bij de behandeling van het wezen der poëzie, bij de behandeling van het sonnet, en bij verscheidene andere gelegenheden. Tenslotte moet dit kenmerk ook in het onderwerp van het gedicht zijn aan te tonen: in het irrationele karakter van zoveel poëtische onderwerpen, in de opeenvolging van spanning en ontspanning, in gedachtenwendingen en gedachtensprongen, in het op elkaar botsen, of het in elkaar verstrengeld raken van these en antithese, die als twee electrisch geladen polen de spanning opwekken en de dynamica van het vers bepalen. Natuurlijk vindt men dit ook wel in proza, vooral in het meer rhetorische proza, of in wijsgerig-dialectisch proza; terwijl ook in romans en novellen de antithese en het contrast een voornamelijk rol kunnen spelen. Toch zou het niet juist zijn te beweren, dat deze verschijnselen alleen dáárom in de poëzie zoveel meer op de voorgrond treden, omdat zij hier op een kleinere ruimte zijn samengedrongen. Ik herhaal het nog eens met nadruk: een gedicht is niet een verkleind prozastuk, een prozastuk in miniatuur, maar gehoorzaamt aan eigen vormwetten, die tot diep in de inhoud hun macht doen gelden. Het bijzondere van de tegenstelling in het gedicht is daarin gelegen, dat de spanningen die zij op-

wekt als het ware bewaard blijven in hun oorspronkelijke geladenheid, zonder af te vloeien, wég te vloeien, in toelichting en betoog, uitweiding en illustratie. In de poëzie veel meer dan in het proza wordt een definitieve *synthese* der tegenstrijdige grootheden bereikt, - de 'eenheid der tegendelen', waarover ik reeds in mijn eerste lezing heb gesproken. In het gedicht blijft de tegenstelling *staan*, terwijl zij zich in het proza veelal dialectisch oplost, zich in nieuwe antithesen vernieuwt, en zo zich eindeloos kan herhalen. Zeer zeker hangt dit alles samen met de *isolatie* van het gedicht, het isolationistisch karakter der poëzie; maar ik wees er reeds eerder op, dat al deze kenmerken onderling samenhangen en in de grond van de zaak op een en hetzelfde betrekking hebben.

Dat in het bespiegelende gedicht, vooral in het bespiegelende sonnet, de antithese en de met contrasten samenhangende spanning het meest om aandacht zullen vragen, behoeft geen nadere toelichting. In dit soort gedichten wordt de antithese vaak aangegeven door de woorden 'maar' of 'toch' op de beslissende omslagplaats, waar de ene gedachtenstroom in de andere overgaat. Of ook: een bepaalde wending of uitdrukking bevat de antithese reeds in zichzelf, in paradoxale vorm veelal, b.v. bij Boutens: 'In touw van zijn *geduldig ongeduld*', of: 'De *nacht*, de lange rustdag van de dood'. Maar ook in meer plastisch opgezette, of zelfs in uitgesproken lyrische gedichten treffen wij dit alles aan, zij het ook in een iets andere vorm. Dit zou met talloze voorbeelden aangetoond kunnen, en eigenlijk ook móeten worden; maar ik meen mij van deze taak ontheven te mogen achten, te meer omdat dit werkelijk la mer à boire is; want er zijn zoveel tegenstellingen als er begrippen zijn, en zij kunnen alle in gedichten voorkomen. Men vindt voorbeelden bij Boutens, Verwey vooral, Nijhoff, Rilke, Valéry, - genoeg, ik wil mij zelfs van het geven van één enkel voorbeeld onthouden; en haast mij om tot het volgende, het zevende en laatste punt over te gaan, dat niets anders is dan een bijzondere toepassing van het zo juist behandelde: óók een antithese, óók

een tegenstelling, maar dan een van zo eminent belang voor de poëzie, dat zij alle andere in de schaduw stelt.

7. Inderdaad is de tegenstelling, de spanning *tussen mogelijkheid en werkelijkheid* zo essentieel voor de dichtkunst, dat wij in haar het eigenlijke poëtische levensklimaat mogen zien, de *poëtische paradox*, tot haar meest wezenlijke gedaante herleid, de verst vooruitgeschoven voorpost van het analytische denken dat het wezen der poëzie benaderen wil. Reeds onder het 5e punt werd over de ‘mogelijkheid’ in de poëzie gesproken; maar dit dient nu nader gepreciseerd te worden; en daarom grijp ik nog eens terug op mijn kiemcelvergelijking van vroeger, die het wezen der poëzie wel is waar niet op de wijze van het analytisch denken benadert, veeleer op de wijze van het synthetisch beelden, maar die voor dit denken toch talrijke vingerwijzingen kan geven, en ons inderdaad ook reeds gegeven heeft. Wat is een kiemcel? Een kiemcel is een biologische eenheid, die de *mogelijkheid* bezit om onder bepaalde omstandigheden tot een volwassen meercellig organisme, een dier, een zoogdier, een mens, uit te groeien. Van deze mogelijkheid is het organisme de verwerkelijking, - men kan ook zeggen: de werkelijkheid. Enerzijds de kiemcel als mogelijkheid, anderzijds het organisme als werkelijkheid. Of, voor onze behoeften vertaald: enerzijds de poëzie als mogelijkheid, anderzijds het proza als werkelijkheid. Zo stelden wij het probleem onder punt 5: de poëzie geeft mogelijkheden *ten koste van* de werkelijkheid; de werkelijkheid wordt uitgebannen, er is een strenge scheiding tussen het een en het ander, er is een kloof. Maar zo eenvoudig en schematisch zijn de verhoudingen niet, niet in de biologie, en zeker niet in de dichtkunst. Want nog afgezien daarvan, dat een kiemcel, behalve de mogelijkheid van het (toekomstige) organisme, tevens een werkelijkheid op zichzelf is, met een eigen structuur, aan eigen wetten gehoorzaamend, is ook dit organisme in de kiemcel op een iets andere wijze vertegenwoordigd dan door het niet nader omschreven begrip ‘mogelijkheid’ wordt uitgedrukt. Het is niet ge-

makkelijk dit uiteen te zetten; het is een der moeilijkste kunst-philosofische problemen, waarvoor wij ons hier geplaatst zien; maar mijn bedoeling kunt u wellicht begrijpen, wanneer ik deze mogelijkheid van de kiemcel om een organisme te worden vergelijk met de mogelijkheid, die voor ieder onzer bestaat om over een uur van een der vele trappen van dit seminarie te vallen en zijn nek te breken. Ook hierbij spreken wij van ‘mogelijkheid’; maar het is duidelijk, dat deze mogelijkheid van een totaal andere orde is dan de mogelijkheden van de kiemcel, die zich volgens een wetmatige voorbeschiktheid, buiten alle toeval om, tot een volwassen organisme ontwikkelt. Misschien zouden we in dit laatste geval beter van ‘vermogen’ kunnen spreken, in plaats van ‘mogelijkheid’, hoewel deze term te veel doet denken aan het vermogen tot bepaalde handelingen. Men zou hier een term moeten vinden, die precies die zonderlinge omstandigheid aangaf, dat het organisme reeds in de kiemcel aanwezig is, latent, potentiëel aanwezig is, - en terzelfdertijd nog ontbreekt en pas later zal ontstaan. Onze taal is nu eenmaal weinig ingesteld op dergelijke biologische subtiliteiten, aangepast en geschoold als zij is aan een meer mechanistische en pragmatische kijk op de wereld, die de dingen niet *in* elkaar ziet, maar naast elkaar. De kiemcel *is* het organisme, en is het tegelijkertijd ook niet, - dat is eigenlijk alles wat we erover kunnen zeggen. In de kiemcel is de werkelijkheid van het organisme aanwezig, maar op een bijzondere, halfslachtige manier, vaag, ongrijpbaar, ongevormd, in wording, nog niet gefixeerd...

En zo is het ook met de poëzie. De mogelijkheden, die zij behandelt, mag men niet *tegenover* het begrip werkelijkheid stellen, want zij zijn *in wezen* hetzelfde als deze werkelijkheid. Zij worden alleen op een andere manier bekeken. Het woord ‘fixeren’, dat ik zo even gebruikte, doet ons hier een nuttige gedachten-verbinding aan de hand; want ‘fixeren’ betekent ook ‘iets scherp in het oog vatten’, en dit is het juist wat ik bedoel: in het proza wordt de werkelijkheid scherp in het oog gevat; en zelfs mogelijkheden worden hier vastgelegd op de wijze van werkelijkheden. In

de poëzie daarentegen wordt de werkelijkheid niet gefixeerd, maar er wordt als het ware *vlak naast gekeken*. Maar aangezien men, vlak naast iets kijkend, noodzakelijkerwijs altijd nog naar het belendende voorwerp kijkt, wordt er in de poëzie *tevens* iets gefixeerd, en dit kunnen wij ‘werkelijkheid’ noemen. Maar deze werkelijkheid is niet de hoofdzaak in de poëzie; hoofdzaak is die andere werkelijkheid, die niet, of *net niet* gefixeerd wordt, en voor het gemak noemen wij die: mogelijkheid, ook al weten wij, dat zij even goed een werkelijkheid is als de gefixeerde. Dit is vrij ingewikkeld, mijne heren, tamelijk ongewoon ook, zonder precedent in uw natuurlijke opvattingen omtrent deze zaken; daarom wil ik nog een andere vergelijking te hulp roepen, die deze verhoudingen, wellicht iets beter zal kunnen verduidelijken. U weet allen, dat men een zwak lichtgevende ster het best te zien krijgt, wanneer men hem niet fixeert, maar er vlak naast kijkt; dit berust op de werking van het z.g. schemerzintuig, waarover ik hier verder niet uitweiden kan. Wie vlak naast zulk een ster kijkt, kijkt uiteraard in vele gevallen tevens naar een andere ster, die méér licht geeft, en die hij dus, door hem ongewild te fixeren, eveneens ziet, maar dan op de normale wijze. Zo is het ook gesteld met de mogelijkheid en de werkelijkheid in de poëzie: de mogelijkheid is als het ware een zwak lichtgevende werkelijkheid, die men niet te zien zou krijgen door haar te fixeren, d.w.z. door haar te constateren en constaterend te behandelen, zoals dat in het proza wordt gedaan. Men kijkt er dus náást, men kijkt met een half oog, zijdelings, of terloops; men doet alsof men zich alleen maar voor de sterk lichtgevende werkelijkheid interesseert, voor de brave, nuchtere planeten, die men vol in het aangezicht kan schouwen, zonder dat zij aan zichtbaarheid inboeten, - maar hoofdzaak is steeds dat andere, dat randphenomeen van ons poëtisch gezichtsveld, waarmee wij in contact komen dank zij de zonderlinge prestatie van ons psychische ‘schemerzintuig’ om iets te kunnen zien waar wij niet naar kijken.

Welke zijn nu die zwak lichtgevende werkelijkheden, die het poëtisch oog gewaar wordt alsof het mogelijkheden waren? Cor-

responderen zij met bepaalde realiteiten in ons zieleleven? Zeer zeker doen zij dat, - zelfs kan men zo ver gaan van te zeggen, dat alles in de ziel ermee correspondeert, en *niets* buiten de ziel. Denkt u maar aan dat steeds aanwezige tere weefsel van stemmingen, opwellingen, mijmeringen, fragmentarische melodieën, schimmige visuele beelden, schemerig geziene landschappen of interieurs, half vergeten gebeurtenissen, gezichten en gestalten, waaruit niet alleen de z.g. ‘dagdroom’ is samengesteld, maar die bij voortduring, ook al letten wij er niet op, ook al houden wij ons met heel iets anders bezig, onze ziel vervullen. Kortom, al dat eeuwig wisselende en ondefiniëerbare, al dat potentiëel ‘poëtische’ in ons aller gemoed, dat zo moeilijk te grijpen is, en dat men zeker niet in staat zal zijn te grijpen door het zich met alle geweld voor de geest te willen halen, d.w.z. van deze ‘mogelijkheden’ ‘werkelijkheden’ - werkelijke gedachten, ondubbelzinnige gevoelens, scherp omschreven voorstellingen, vaste overtuigingen - te willen maken. Integendeel, ook hier doet het schemerzintuig, de vluchtige zijblik, het ‘naast de dingen kijken’ de grootste wonderen: bij wijze van krijgslist dóen wij alsof wij ons met iets heel anders bezig houden, - neen, wij houden ons inderdaad met iets anders bezig, met daarnáást de bereidheid om datgene in ons op te nemen waar het ons om te doen is. Het is als met een naam of een getal, die men vergeten is en die men zich te binnen wil brengen; ieder kind weet het: men gaat dan aan iets anders denken, dan komt de naam of het getal vanzelf wel. En zo is het ook met die half ondergrondse stromingen, die ‘mogelijkheden’, in onze ziel: wie ze op ondubbelzinnige wijze in bezit wil nemen komt bedrogen uit; want niet zodra meent hij de hand op hen gelegd te hebben, of zij vervluchtigen of veranderen van karakter. Wie de vissen wil vangen, die in deze stromen zwemmen, zal zijn hengelaarservaring tijdelijk moeten vergeten: hij werpe het snoer in een naburige sloot, waar geen vis zit, dan zullen de vissen hem, over de smalle dam tussen de beide sloten heen, in de hand springen.

Nu zult u mij misschien wel willen toegeven, dat deze zonderlinge hengelaar een goed dichter kan zijn, maar u zult toch ten zeerste vrezen voor zijn successen als hengelaar. De vissen zijn niet zo dwaas, zult u zeggen. Maar de vissen, waar het hier om gaat, zijn juist wél zo dwaas. En het is duidelijk, dat om dwaze vissen te vangen een dwaze, schijnbaar dwaze methode de beste is. U hadt uw bezwaar nog anders kunnen formuleren, n.l. door mij voor te houden, dat deze poëzie, met haar schemerzintuig en haar vluchtige zijblikken, dan toch wel een uitermate *vage* aangelegenheid moet zijn, die bedroefd weinig aanspraak maakt op de helderheid en stelligheid, die ik vroeger, in een ander verband, voor de poëzie heb gevindiceerd. Maar ook dit moet ik bestrijden: want juist deze ‘vaagheid’ is de meest betrouwbare, ja de meest ‘exacte’ methode om de essentie der psychische dingen te benaderen. Wie deze dingen te scherp in het oog vat, wie ze observeert zoals een wetenschappelijk onderzoeker dat zou doen, verspeelt zijn kansen, evenals de beschouwer van de sterrenhemel, die een zwak lichtgevende ster wat beter wil bekijken, maar hem dan juist uit het oog verliest, en ook niet meer terug kan vinden. De wetenschappelijke onderzoeker, niet minder dan deze nieuwsgierige kijker, is vaak ‘overexact’, zodat zijn exactheid in haar tegendeel omslaat, - in de moderne physica bestaan hier genoeg voorbeelden van: ik herinner u alleen maar aan de moderne atoomtheorieën, waarin duidelijk is aangetoond, dat de onderzoeker zichzelf vaak in de weg staat... Ik geef graag toe, dat deze verhoudingen, in het psychische getransponeerd, zo subtiel en dubbelzinnig worden, dat men er haast geen weg meer in weet. Maar dit subtiel en dubbelzinnige, deze imponderabilia, dit schier onomschrijfbaar grensgebied, is nu eenmaal het eigenste der poëzie; en de dichter weet er wél weg in: niet de weg der waarheid, zoals de man der wetenschap en de filosoof die bewandelen, maar de weg der schoonheid, die óók nog een soort waarheid is...

Zo worden dan de poëzie en de poëziebeoefening gekenmerkt

door een tweeledige instelling, die op het éne aangewezen is om het ándere te leren kennen. De poëzie berust op een indirecte optiek, waarbij het beeld der wereld gebroken wordt in media, die zich het allereerst aan de aandacht opdringen: dikke en betrouwbare lenzen, die de eigenlijke werkelijkheid schijnen te zijn waarmee de dichter zich bezighoudt, en die pas gaandeweg en aarzelend de schemering der ijlere werkelijkheid doorlaten, welke wij, bij gebrek aan beter, met de naam ‘mogelijkheid’ bestempelen. De dichter ziet steeds het ding door de bril van de gelijkenis; het leven door de bril van de dood; de liefde door die van de eenzaamheid; het gevoel door die van het bedwongen gevoel, of zelfs het gedode gevoel; de werkelijkheid door die van de droom; het verlies door die van het veilig bezit; het verleden door die van het heden; en ook omgekeerd... Hiervan concrete voorbeelden te geven valt mij des te gemakkelijker, omdat deze algemene poëtische trek in zulk een sterke mate bijdraagt, niet alleen tot een karakteristiek der poëzie als zodanig, maar vooral ook tot haar *waarde*. Onder de verzen, die ons het liefst zijn, hebben wij de meeste kans die voorbeelden aan te treffen. Inderdaad zijn er onder de vijftien gedichten, die ik u noemen en gedeeltelijk ook voorlezen zal, niet minder dan negen, die ik persoonlijk tot het beste uit de gehele moderne wereldliteratuur reken; en deze voorkeur wordt nu achteraf bevestigd door een aesthetische theorie, die pas de allerlaatste tijd vorm in mij heeft aangenomen.

Het eerste gedicht dat ik citeren zal, *The Moonstar* van Dante Gabriel Rossetti, uit de sonnettencyclus *The House of Life*, bezingt een vrouw, - en tevens een andere vrouw, die de dichter als ‘My Lady’ aanduidt, terwijl hij de vrouw die hij bezingt, of toezingt, ‘Lady’ noemt. Dit geeft ongeveer de verhouding tussen deze beide figuren aan: de eerste, de vrouw tot wie hij zich richt, staat bij de andere, die hij alleen maar noemt, in schoonheid en liefvalligheid ten achter. Het merkwaardige is nu, dat, althans voor de oppervlakkige lezer, de eerste vrouw toch de hoofdfiguur is in dit gedicht: zij wordt niet alleen toegezongen, zij wordt ook

geroemd en geprezen, - zij is veel reëler *aanwezig* dan de andere. De dichter heeft de tactiek gekozen iedere loftuiting te doen volgen door de half afgedwongen bekentenis, dat de andere toch mooier en liefelijker is; hetgeen tenslotte uitloopt op dat prachtige beeld van de 'maanster', een ster die zich te dicht bij de maan waagt en in haar sterker glans verdwijnt. Hier zien wij dus de dubbele optiek in haar volle omvang in werking gesteld: wat de hoofdzaak is wordt op de achtergrond gedrongen, het bijkomstige wordt gevierd en bezongen en in het middelpunt geplaatst.

Ongetwijfeld geeft dit een verklaring - een van de vele verklaringen die hier aan de orde gesteld zouden kunnen worden - van de onvergelijklijk nobele zwier van dit vers, de slechts éven ironisch getinte hoffelijkheid en hoofsheid, die de befaamde aller troubadours waardig zouden zijn. Daar het gedicht nogal moeilijk is op het eerste gehoor, verdient het aanbeveling een, zij het ook enigszins vrije vertaling te laten voorafgaan. Deze vertaling, die ik indertijd in het tijdschrift *Groot-Nederland* publiceerde, luidt als volgt:

De Maanster

'Vrouwe, ik dank u voor uw lieflijkheid,
Omdat mijn Vrouwe lieflijker nog is.
Verrukt staar ik u na, volop bereid
Tol te betalen aan uw beeltenis,

Welk teeder schoon toch slechts de schoonheid smukt
Van mijner Vrouwe vorstelijke leden;
O zie, hoe de edelvrouw zich dienend bukt
Zoodra de koningin komt aangetreden!

Vrouwe, ik zag u samen, zij aan zij,
En, zooals soms in 't nacht'lijk lichtgeglij
Een ster vol ijverzucht de maan genaakt

En oplost in den zilv'ren krans der stralen,
 Zoo kon ook gij niet bij haar luister halen,
 En door 't verdrongen licht werd zij volmaakt!'

Hierna het oorspronkelijk gedicht:

The Moonstar

'Lady, I thank thee for thy loveliness,
 Because my Lady is more lovely still.
 Glorifying I gaze and yield with glad good will
 To thee thy tribute; by whose sweetspun dress

Of delicate life Love labours to assess
 My Lady's absolute queendom, saying 'Lo!
 How high this beauty is, which yet does show
 But as that beauty's sovereign votaress.

Lady, I saw thee with her, side by side;
 And as, when night's fair fires their queen surround,
 An emulous star too near the moon will ride, -
 Even so thy rays within her luminous bound
 Were traced no more; and by the light so drown'd,
 Lady, not thou, but she was glorified.'

Een ander gedicht van Rossetti knoopt aan bij een ervaring die ieder van ons wel eens gehad heeft. Wanneer een grote slag ons heeft getroffen, wordt onze aandacht vaak door kleinigheden in beslag genomen, die ogenschijnlijk niets met de oorzaak van onze droefenis te maken hebben. Zo ook in dit gedicht, *The Woodspurge*, waarin de dichter zichzelf beschrijft als de wanhoop nabij, zonder echter ook maar iets te verraden van wat deze vernietigende uitwerking op hem heeft gehad. Hij zit in het gras, staart voor zich uit, ziet wat struiken voor zich, en merkt op,

dat de ‘woodspurge’, - een soort euphorbia, de Hollandse naam weet ik niet, - een kelk van drie blaadjes heeft, - en dat is het enige wat hem later van deze ervaring bijblijven zal:

‘From perfect grief there need not be
Wisdom or even memory:
One thing then learnt remains to me, -
The woodspurge has a cup of three.’

De eigenlijke ‘werkelijkheid’ in dit gedicht, - het verdriet, - wordt op de achtergrond geschoven; een secundaire, volslagen onbelangrijke werkelijkheid ontvangt alle nadruk. Maar juist daardoor bereikt de dichter wat hij bereiken wil, méér dan wanneer hij zich aan retorische exclamaties over een gebroken hart te buiten was gegaan. *The Woodspurge* is een der weinige ‘moderne’ gedichten vóór onze tijd geschreven, waarin de naakte realiteit zich met schoonheid heeft leren verstaan.

Het volgende voorbeeld is van Verlaine: het zangerige en haast ondragelijk ontroerende *Vendanges*, uit *Jadis et Naguère*. Hier wordt het dichterlijke ‘schemerzintuig’ in werking gesteld onder invloed van de wijnroes: het geheugen is afwezig, de ziel gevlucht, alleen het bloed en de wijn zijn overgebleven, - maar deze leegheid waarborgt de dichter tevens de volheid van de smartelijke illusie van een *mogelijk* geluk, - of een onmogelijk geluk, al naar men het nemen wil...

‘Les choses qui chantent dans la tête
Alors que la mémoire est absente;
Ecoutez, c'est notre sang qui chante,
O musique lointaine et discrète.

Ecoutez, c'est notre sang qui pleure,
Alors que notre âme s'est enfuie,
D'une voix jusqu'alors inouïe
Et qui va se taire tout à l'heure.

Frère du sang de la vigne rose,
Frère du vin de la veine noire,
O vin, o sang, c'est l'apothéose.

Chantez, pleurez; chassez la mémoire
Et chassez l'âme, et jusqu'aux ténèbres
Magnétisez nos pauvres vertèbres.'

Van Verlaine noem ik nog het slotgedicht van *Fêtes galantes: Colloque sentimental*, waarin voorgoed afscheid van de geliefde wordt genomen, met een half oog op de mogelijkheid van een herleven der liefde. Dan van Valéry het beroemde *Sylphe*, - ik kan deze verzen niet alle voorlezen, - en het reeds eerder genoemde *Les Pas*, beide die vluchtige, schemerige tussengebieden benaderend, waar de objectiverende vormgeving al haast machteloos staat tegenover dingen die nog slechts te raden zijn en niet te weten, slechts in de vlucht te aanschouwen en niet te grijpen. Rilke is vertegenwoordigd met een drietal verzen uit de *Neue Gedichte: Letzter Abend*, waarin het afscheid van een jong officier dreigend in de lucht hangt, - als 'mogelijkheid', - om zich eerst tegen het slot symbolisch te verdichten in het beeld van de sjako op tafel; het vroeger reeds behandelde *Eine Welke*, waarin ons een glimp getoond wordt - alweer als 'mogelijkheid' - van het meisje dat de verwelkte oude vrijster vroeger is geweest; en het indrukwekkende *Die Insel der Sirenen*, met de prachtige en voor ons zeer veelzeggende slotregels: 'Die Stille... die an die Ohren weht, So als wäre ihre andre Seite Der Gesang dem keiner widersteht'. Hier is de stilte de in het vers bezongen werkelijkheid, met als 'andre Seite' de *mogelijkheid* van het gezang der Sirenen.

Tenslotte enkele voorbeelden uit onze eigen literatuur. In Boutens' *Tusschenspelen* vond ik het gedicht *Liedje*, waarin de dichter de aandoeningen verklankt, opgewekt door het herkennen van de ogen van zijn moeder bij een jong achternichtje. De sugges-

tieve werking van het mooie, schroomvallig ingehouden slot is weer te danken aan het dichterlijke 'schemerzintuig: de dichter keert zich van deze ontroerende, al te ontroerende realiteit af; hij wil er het zwijgen toe doen, hij wil geen 'afspraak treffen' met de bezitster van de ogen; hij laat nog maar aan de slaap en de droom over om mogelijkheden te verwezenlijken die ternauwernood nog voor aanduiding vatbaar zijn, zo ijl en ongrijpbaar zijn ze. Vooral de zinsnede 'Zien is blinde schaamte' beveel ik in uw aandacht aan: zij is als het ware een kort begrip, in poëtische vorm gegoten, van de hier ontwikkelde theorie.

'k Kan noch mag
Zingen voor u overdag:
Zien is blinde schaamte en sluit
Iedere verklanking uit
Waar aan stiltes snoer ik kraal aan kraal
Overhaal...

Doe alsof
Ik geen afspraak met u trof!
Als in slaap uw oogen zijn
Eigner droomen maneschijn,
Dan misschien zal 't uitslaan onverwacht
In de nacht.'

Vervolgens herinner ik u nog eens aan het sonnet van Nijhoff, *Haar laatste Woord*, dat in een vorige lezing ter sprake kwam. Ook hier is de dubbele optiek duidelijk bespeurbaar: de 'halve klank' van de naam wint het van de realiteiten, waarop de naam betrekking heeft: de dichter wendt zich van deze realiteiten af, om hen des te beter in zich op te kunnen nemen.

Bijna een schoolvoorbeeld van wat met het verzwijgen van de hoofdzaak en op de voorgrond schuiven van het schijnbaar bijkomstige aan wonderlijke effecten te bereiken valt, is het geheim-

zinnige gedicht van Hendrik de Vries, *Mijn Broer*, waarin een zelfmoord (waarschijnlijk een zelfmoord, er zijn ook andere uitleggingen denkbaar) voelbaar wordt gemaakt door alleen de entourage en de sfeer rondom de feiten aan te duiden. De feiten zelf zijn zorgvuldig gecamoufleerd, maar daardoor juist des te huiveringwekkender in hun verontrustende raadselachtigheid.

Mijn Broer

‘Mijn broer, gij leedt
Een einde, waar geen mensch van weet.
Vaak ligt gij naast mij, vaag, en ik
Begrijp het slecht, en tast en schrik.
De weg met iepen liept gij langs.
De vogels riepen laat. Iets bangs
Vervolgde ons beiden. Toch woudt gij
Alleen gaan door de woestenij.

Wij sliepen deze nacht weer saam.
Uw hart sloeg naast mij. 'k Sprak uw naam
En vroeg, waarheen gij gingt.
Het antwoord was:
‘... Te vreeslijk om zich in te verdiepen.
Zie: 't Gras
Ligt weder dicht met iepen
Omkrind’.

En, om deze lezing te besluiten, het mooiste gedicht, dat ik van Slauerhoff ken: *Grafbeeld van Nôfrit*, uit de bundel *Saturnus*. Dit gedicht heeft tot thema het verbeelde herleven van het grafbeeld van een Egyptische prinses in het Louvre. Ook hier het aarzelen tussen werkelijkheid en mogelijkheid, tussen dood en leven, met al die fijne, onnaspeurlijke overgangen ertussen, die alleen een begenadigd dichter op een begenadigd moment in woorden weet te vangen.

Grafbeeld van Nôfrit

‘Was 't waar dat uit het balsemend Verleden,
Lichamen wel, geen levens komen bloot,
Waart gij dan zoo gebleven:

Uw lieflijkheden
Als ingehouden adem door uw leden?
Gij zijt niet dood
En zult als ik vertrouwd bewegen!

Begint uw borst te beven?
Worden uw trekken zachter,
Uw oogen groot?

Uw armen weren uw gewaden achter
Uw tenger lijf, gij komt naar voren
Alsof ge een diep gevaar ontvloodt.

Is het dan mogelijk naar elkaar te leven,
Zoover uiteengeboren,
Over een tijd die mij van u verstoot?
Een vloedgolf gaat door alle eeuwenzeeën,
Eén baar bewoog ons tweeën,
Als leefde ik vroeger en waart gij niet dood.’

VIII Het schrijven van verzen

Mijne Heren! Bij het aanhoren van deze zeven lezingen over wezen en techniek der poëzie zal het u wellicht vergaan zijn als de man, wie in een fabriek allerlei blinkende machines en apparaten getoond worden, met een deskundige uiteenzetting erbij van hun doel en constructie, maar die van de werkwijze dezer machinerieën niets te zien krijgt, omdat het toevallig Zondag is. Nu is het hier, waar wij ons bevinden, wel altijd Zondag, maar dit is nog geen verontschuldiging. Om aan dit tekort tegemoet te komen weet ik niets beters te doen dan in deze achtste en laatste lezing u in de werkplaats van de dichter binnen te leiden, - niet om daar rond te kijken en zijn instrumentarium nog eens opnieuw te bewonderen, maar om getuige te zijn van zijn intieme handgrepen, van zijn moeilijkheden, van de wijze waarop hij bepaalde regels toepast, of niet toepast. Sterker nog: deze dichter (in de rol waarvan ik mijzelf bescheidenlijk aandien) zal het zich tot een eer rekenen u zelf de hand aan de machines te laten slaan, u mee te laten helpen bij het productieproces; en wanneer dit om praktische redenen onmogelijk zou blijken te zijn, - want u bent wel érg talrijk, en misschien niet allen evenzeer gesteld op het verlenen van dit soort bijstand, - dan zal hij toch doen alsóf, en

steeds uw raad en goedkeuring inroepen, of doen alsof hij die inroept. U heeft dus op zijn minst de illusie zelf mee aan het dichten te tijgen; en dat is toch altijd beter dan zich onherroepelijk buitenstaander te voelen tegenover de ingewijde die u op zijn al of niet begrijpelijke wijsheid vergast... Kort en goed, ik stel u voor om getuige te zijn van de gang van zaken bij het schrijven van een sonnet. Ik zal dit sonnet voor u samenstellen, becritiseren, verbeteren, aanvaarden of verwerpen, bewonderen of verafschuwen; en u zult het gevoel hebben dit sonnet óók een beetje geschreven te hebben, - niets om u op te beroemen natuurlijk, maar in elk geval toch een aangename, en misschien leerzame ervaring. Een meesterwerk hoeft dit gedicht niet te worden; wij wensen niet met zijn allen de grootste corypheeën naar de kroon te steken; maar wij willen het toch zo goed mogelijk doen, - een gedicht dus, dat op de tentoonstelling 'Wat gijzelaars maken' geen al te slecht figuur zou slaan.

Nu rijst al dadelijk de vraag, of ik door deze enigszins ongebruikelijke handelwijze de waardigheid der poëzie niet te grabbel gooi. Een dichter stelt men zich graag voor als een hogepriester der schoonheid, - naar men zegt, zijn er zelfs dichters, die zichzelf voor een hogepriester houden, maar dat heb ik nooit willen geloven, - niet als een *werkmán* der schoonheid, die ten aanschouwen van de nieuwsgierige menigte zijn stenen bikt en zijn kalkspecie mengt. En toch is iedere dichter in de eerste plaats alleen maar een werkmán, - en wat hij méér is dan dat, daarover beslist alleen de waarde van zijn poëzie, niet de houding, die hij meent te moeten aannemen, of die hem door anderen wordt opgedrongen. Maar de inspiratie dan, zult u zeggen. Goede poëzie komt steeds langs de weg der inspiratie tot stand, en inspiratie sluit de deelname van anderen uit; inspiratie duldt toch zeker geen getuigen! Och, mijne heren, met de inspiratie is het heel eigenaardig gesteld; en wanneer ik u nu zeg, dat een groot dichter als Paul Valéry het bestaan der inspiratie zonder meer *ontkent*, dan betekent dit niet, dat ik het ook maar bij benadering met hem eens

ben, maar wel, dat er aan dit vraagstuk nog wel iets meer vastzit dan blijken zou uit de machtspreuk: de dichter dicht steeds in geïnspireerde toestand.

In werkelijkheid is het er zo mee gesteld, dat de inspiratie wel degelijk voor het tot stand komen van een gedicht - zelfs van een gedicht van Paul Valéry - onmisbaar moet worden geacht; maar daarnaast óók het *tegendeel van inspiratie*, dat ik *constructie* zou willen noemen. In welke onderlinge verhouding deze beide factoren optreden wordt geheel door de persoonlijkheid en tijdelijke gemoedsgesteldheid van de dichter bepaald, en door het bijzondere karakter van het vers dat hij schrijven gaat. Steeds bestaat er een met ieder nieuw geval wisselend evenwicht tussen beide elementen; steeds is de inspiratie *aangewezen* op de constructie, en omgekeerd. Dit innige verband - terwijl zij toch als begrippen zo ver mogelijk van elkaar afstaan - is wellicht daardoor te verklaren, dat zij in de grond van de zaak hetzelfde zijn. Dat wil zeggen: inspiratie heeft betrekking op het dichterlijke scheppingsproces in zover dit *onbewust* blijft, constructie in zover het *bewust* is geworden. Een gering verschil slechts; maar voor de dichter zelf is het verschil soms enorm, want ‘subjectief’ is het lang niet hetzelfde of iemand zijn dichtregels ingegeven of ingeblazen krijgt van een of andere macht (een demon? een stem? de Muze? een engel?) of dat hij ploeteren en zweten moet om zijn verzen tot stand te brengen. Dit verschil - het verschil tussen inspiratie en transpiratie, om een banaal geworden woordspeling te pas te brengen - is de betrokkenen allerm minst ontgaan; en wij bezitten een merkwaardige studie over dit onderwerp van de hand van de dichter Bloem (destijds in *Groot Nederland* verschenen), die daarom zo belangrijk voor ons is, omdat zich hier een dichter uitspreekt, van wie men op grond van de aard zijner poëzie zou mogen verwachten, dat de inspiratie bij het tot stand komen ervan een belangrijker rol heeft gespeeld dan de constructie. Hiervan is echter geen sprake. Bloem had namelijk opgemerkt, dat van een vers sommige regels ‘geïnspireerd’ waren, d.w.z. ‘van-

zelf' bij hem opwelden; maar dat deze regels - beginregels of niet - vaak weinig talrijk waren en dan geïsoleerd bleven staan, zonder dat er van een gedicht, of zelfs maar de aanhef van een gedicht, of een conceptie, een plan voor een gedicht, ook maar iets te bespeuren viel. Wat de dichter daarna te doen stond was eenvoudig het 'invullen' van de lege ruimten met andere regels, waarvan het bedenken hem uiteraard moeite kostte: hier dus constructie, hier dus werkzaamheid van meer bewust verstandelijke aard: overwegen en kiezen, verwerpen, verbeteren en proberen, - en zich afmatten. Het zou zoveel gemakkelijker zijn, wanneer het gehéle gedicht langs inspiratieve weg tot stand kwam, wanneer men het achter elkaar kon opschrijven, zonder zijn toevlucht tot inlassingen en verbeteringen te hoeven nemen. Maar zo is het nu eenmaal niet, al stelt de leek het zich graag zo voor; en daarin moeten de dichters zich dan maar schikken, en de leken eveneens. Een dichter is geen hogepriester, en ook geen halfgod, maar een mens, en menselijke gebrekkigheid, menselijk tasten en falen, is hem niet vreemd.

Hoewel deze voorstelling van zaken een beetje erg schematisch is, en zeker niet voor *alle* dichters onder *alle* omstandigheden geldt, schuilt er toch veel waars in. De bezwaren, die men er tegen zou kunnen inbrengen, zijn van velerlei aard. In de eerste plaats moet u niet denken, dat het 'invullen' van regels zo vaak voorkomt als ik hier, in mijn referaat van de uiteenzettingen van Bloem, doe voorkomen; in de tweede plaats niet, dat losstaande, geïsoleerde regels altijd 'geïnspireerd' zijn; en in de derde plaats niet, dat de inspiratie - dus de gelukkige ingeving, de opwelling - geen belangrijke rol óók bij het invullen en verbeteren zou kunnen spelen, - op dit laatste wijst Bloem trouwens uitdrukkelijk, als ik mij goed herinner (ik heb helaas geen gelegenheid gehad zijn artikel te raadplegen). En in de vierde plaats zegt ons dit alles niets, maar dan ook helemaal niets over de *poëtische waarde* van het aldus tot stand gekomene! Ik spreek nu niet over rijmelaars, die af en toe, zuiver bij toeval, eens een gelukkige

versregel neerschrijven, die dan als haan op de mesthoop van hun stuntelige producten koning kraait; maar bij werkelijke dichters mag men als regel aannemen, dat in verreweg de meeste gevallen niemand zeggen kan of hun indrukwekkendste vondsten nu de vrucht zijn van inspiratie of van overleg. Waarschijnlijk van beide; want al mag men inspiratie en constructie dan van elkaar kunnen ónderscheiden, van elkaar scheiden mag men ze niet, evenmin (dit voeg ik er terloops aan toe, omdat het hetzelfde probleem is) als men wezen en techniek der poëzie van elkaar mag scheiden. Een constructief tot stand gekomen versregel kan mooier, in alle opzichten geslaagder, ja zelfs 'spontaner' zijn dan een regel, die de dichter door onzichtbare machten gedichteerd werd, en van hele verzen laat zich hetzelfde zeggen. Er is geen peil op te trekken; en daarom zou het zeker aanbeveling verdienen om de termen 'geïnspireerd gedicht' en 'geïnspireerde versregel' uitsluitend te gebruiken in de betekenis van 'mooi of goed gedicht' en 'mooie of goede versregel', - te meer omdat men toch nooit over voldoende betrouwbare gegevens beschikt om te kunnen uitmaken op wat voor manier zo'n gedicht of zo'n regel nu precies tot stand gekomen zijn.

Dit wat afzonderlijke gedichten en afzonderlijke versregels betreft. Zodra wij de globale werkzaamheid van de dichter in het oog vatten, hebben wij veel méér houvast. Ongetwijfeld zijn er dichters bij wie de inspiratie meer op de voorgrond treedt, andere bij wie de constructie de boventoon voert. Van het eerste type vindt men in onze moderne poëzie vertegenwoordigers in Jan Engelman (althans in de tijd van zijn 'poésie pure', die vaak als 'in trance' moet zijn ontstaan) en vooral in Hendrik de Vries, die zijn poëzie in enkele gevallen zelfs kant en klaar uit zijn dromen ontvangt, zonder er een letter aan te hoeven veranderen; daarnaast schrijft hij natuurlijk ook andere, meer bewust, meer 'waakzaam' tot stand gekomen verzen. Het zou interessant zijn na te gaan of een buitenstaander dit ook aan de verzen kan zien, en welke van de twee categorieën poëtisch het waardevolst is. Waarschijnlijk

zal de buitenstaander niet het minste verschil ontdekken, noch in hoedanigheid noch in waarde; maar het zou begrijpelijk zijn, indien de dichter zelf daar anders over oordeelde en door de intieme relaties met zijn nachtelijke demon tot een zekere partijdigheid werd verleid. Van enkele gedichten van zijn hand weet ik toevallig, dat zij zo ontstaan zijn: zij behoren naar mijn mening niet tot zijn allerbeste werk (de titels zijn mij ontschoten).

Van de dichters, die overwegend constructief te werk gaan, noem ik u allereerst Nijhoff. Bij de vakgenoten is Nijhoff niet alleen beroemd om de voortreffelijke poëzie die hij geschreven heeft, maar ook om de koppige zelfverloochening waarmee hij jaren en jaren achtereen steeds weer hetzelfde vers ter hand neemt, eraan schaaft en polijst, of het in zijn geheel omwerkt of bekort, en op grond van talloze probeersels en varianten tot het best denkbare resultaat tracht te komen. Nijhoff is nooit tevreden, en zelfs van eenmaal gepubliceerde verzen kan hij niet afblijven. Kan men dit nu aan zijn verzen zien? Helemaal niet, of slechts in een hoogst enkel geval. Trouwens, Nijhoff is niet de enige, die zo werkt, en wiens poëzie, eenmaal in het licht gegeven, van deze werkwijze geen noemenswaardige sporen vertoont. Ik noem b.v. de dichter Leopold, wiens verzamelde, door Van Eyck bezorgde gedichten achterin, in het aanhangsel, zulk een overvloed van fragmenten en onvoltooid gebleven werkstukken bevatten, dat het haast compromitterend wordt, en zeker niet overal even genietbaar voor de lezer. Toch stond en staat Leopold te boek als een zeer 'geïnspireerd' dichter, een dichter van zielsopwellingen en innerlijk gefluister. Natuurlijk is hij dit óók, maar het sluit de constructie niet uit (bij Leopold, en bij hem niet alleen, moeten wij trouwens verdacht zijn op een met de jaren stijgende constructieve inslag in zijn werkwijze). Het omgekeerde neemt men waar bij E. du Perron, die zeer 'gemakkelijk' schreef en doorgaans maar weinig aan zijn verzen veranderde, maar wiens poëzie op vele lieden de indruk maakt alsof het moeizaam constructieve vernuft aan het ontstaan ervan een overwegend aandeel heeft gehad.

En dan zijn er tenslotte nog dichters, die ons trachten te misleiden, en die ons diets willen maken, dat zij *uitsluitend* constructief, of *uitsluitend* inspiratief te werk gaan, terwijl dit toch niet waar is. Tot deze ondeugende categorie behoort wel in de eerste plaats Edgar Allan Poe, die het in zijn essay *The Philosophy of Composition* doet voorkomen alsof het befaamde gedicht *The Raven* van a tot z berekend is, geconstrueerd en logisch beredeneerd. Ook wanneer wij aannemen, dat Poe te goeder trouw was, - hetgeen, gezien zijn ingekankerde neiging tot mystificaties, allerm minst zeker is, - is deze voorstelling van zaken volstrekt onaanvaardbaar, en alleen door zelfbedrog te verklaren. Poe *zag* enkel de logisch-constructieve kant van het scheppingsproces, herinnerde zich enkel de verstandelijke elementen uit de bewustzijnsstroom, en verwaarloosde de meer emotionele en intuïtieve elementen, die - en zeker bij het ontstaan van een gedicht als *The Raven* - wel degelijk een belangrijke, en misschien wel de belangrijkste rol hebben gespeeld. Dit rationalisme-tegen-beterweten-in vinden we later in gepurifiëerde, maar daarom niet minder aanvechtbare vorm bij Paul Valéry terug, die trouwens een groot bewonderaar was van de theoreticus Poe. Valéry weet natuurlijk net zo goed als u of ik, dat het schrijven van gedichten de *gehele* mens opeist, en op al zijn geestelijke functies een beroep doet, de emotionele zowel als de verstandelijke. Maar zodra hij zich over deze zaken theoretisch uitlaat, heeft hij alleen maar oog voor de verstandelijke kant; hetgeen tot op zekere hoogte ook wel begrijpelijk is, omdat het verstandelijke zich nu eenmaal beter voor theoretische uiteenzettingen leent dan de emoties en de intuïtie. Wanneer men Valéry leest, moet men daarom steeds bedenken, dat hij begonnen is met het onderwerp te halveren, en daarna pas op zijn bekende intelligente en fijnzinnige wijze aan het werk is getogen. Slaagt de lezer erin om de ontbrekende helft erbij te denken, dan zal hij zijn geest stellig met de geschriften van deze eminente dichter-philosoof kunnen verrijken.

Hierna komt het schrijven van ons sonnet aan de beurt; en ik

zal maar dadelijk met de deur in huis vallen door u mede te delen, dat ik, in betrekkelijke eenzaamheid op ons sportveld rondwandeland, door een natuurverschijnsel getroffen werd, dat mij van het begin af aan geschikt leek om enige versregels aan te wijden. Ik was trouwens, laat ik u dit bekennen, min of meer op zoek naar een dergelijk onderwerp, in verband met mijn voornemen om op de hier aangekondigde wijze mijn serie lezingen te besluiten. Het spreekt vanzelf, dat de meeste gedichten op een andere, minder opzettelijke wijze geconcipteerd worden. Vaak zijn enkele regels er eerder dan het onderwerp de dichter bewust geworden is; of de dichter wil over een bepaald onderwerp schrijven, maar schrijft over iets heel anders. Soms heeft men bijna het gevoel, dat het gedicht ‘zichzelf schrijft’, hetgeen, merkwaardig genoeg, de *inspanning* die dit schrijven kost, niet noemenswaard hoeft te verminderen. Van het schrijven van gedichten, dat *helemaal* geen inspanning meer kost, t.w. het mediumieke schrijven, zoals dat door de *surréalistes* wordt beoefend, heb ik geen ervaring, waarschijnlijk door een aangeboren ongeschiktheid voor dergelijke experimenten. Ik zeg dit maar van te voren, om teleurstellingen te voorkomen; zelfs een bescheiden tafeldans moet u niet van mij verwachten. Maar ik dwaal af. Het verschijnsel, dat mij trof, en dat, naar mij later is gebleken, ook sommige kampgenoten opgevallen was, bestond hierin, dat men tengevolge van het afvallen van de bladeren veel meer van de omgeving van het seminarie Beekvliet te zien kreeg dan in de zomermaanden, toen wij met dit oord kennismaakten. Het dorp lag open en bloot voor onze blik; men zag veel beter dan eerst, dat het maar een klein, een onbeduidend dorp was, zij het ook een dorp met een grote naam; men ontdekte *torens*. Deze torens nu, mijne heren, gaven mij een zekere impressie, een schok, een lichte ontroering; misschien omdat hun aanblik de buitenwereld, en de vrijheid die deze buitenwereld voor ons symboliseert, iets naderbijgebracht scheen te hebben; of om welke reden dan ook. En nauwelijks had ik het plan opgevat om aan deze torens rondom Sint Michiels Gestel, deze

Brabantse torens, die in het najaar zichtbaar waren geworden, een sonnet te wijden, of mij was ook reeds een dichtregel ingevallen, die ik gretig in mijn geheugen prentte, omdat hij mij geschikt leek om als kristallisatiekern te dienen voor het gedicht dat ik schrijven wilde. Deze regel luidde als volgt:

‘De herfst bouwt veel kerktorens bij.’

Daar ik mij niet de minste inspanning had getroost om deze woorden te bedenken, kan men hier, wat mij betreft, van ‘inspiratie’ spreken, mits men dit begrip maar ontdoet van al het bovennatuurlijke en demonische, dat de term van oudsher aanleeft. Wanneer er al van iets bovennatuurlijks sprake was, dan was dit toch niet méér het geval dan wanneer iemand een naam of datum te binnen schiet. Trouwens, dit is op zichzelf óók al wonderlijk genoeg: een woord, een getal, dat er eerst *niet* is, en dan plotseling aanwezig blijkt te zijn, zonder dat wij er moeite voor hebben gedaan! Deze versregel werd mij ingegeven: kwam plotseling uit het niets aansnellen, - dat was eigenlijk alles. Natuurlijk was dit fenomeen gedetermineerd door het besluit om een gedicht over kerktorens te schrijven; maar dit verklaart nog niet waarom de regel juist *deze* vorm aannam, waarom mijn ‘onderbewustzijn’ juist *deze* keuze deed uit het ontelbaar aantal mogelijkheden om de impressie onder woorden te brengen. Een verklaring dáárvan zou ik niet weten te geven; bovendien gaat het daar niet om, het gaat om het schrijven van het gedicht; en ik zal u nu stap voor stap laten zien hoe het proces verder verlopen is, en welke vorm het sonnet tenslotte heeft aangenomen. Daarbij moet ik echter één belangrijk voorbehoud maken. Ik zie er principiële van af telkens weer de vraag te behandelen of een bepaalde regel of een bepaalde wending nu langs overwegend inspiratieve of langs overwegend constructieve weg tot stand is gekomen. Dit zou niet alleen hoogst vervelend worden op den duur; maar in verreweg de meeste, zo niet in alle gevallen zou ik het ook niet weten te zeggen, hetzij doordat ik het eenvoudig vergeten ben, hetzij om-

dat inspiratie en constructie zo innig samenwerkten, dat het zelfs de meest critische geest, ook al herinnerde hij zich de toedracht nog, niet lukken zou om de een tegen de ander af te wegen en uit te maken welke de overhand heeft gehad. De eerste regel vormt in dit opzicht een uitzondering, omdat mijn geest toen nog geheel onbevangen, geheel ‘blanco’ was. Ik kan dus niets anders doen dan u de *bewuste* overwegingen mededelen, die óf het ontstaan van dit vers hebben begeleid, óf waartoe dit ontstaan *achteraf* aanleiding geeft; waarbij ik dan de rol van het onbewuste - die aanzienlijk moet worden geacht - buiten beschouwing laat en stilzwijgend bekend veronderstel. Over het onbewuste is nu eenmaal niet zo heel veel méér te vertellen dan dát het onbewust is, - en ook dit zou vervelend worden.

Een versregel, die ons te binnen schiet, kunnen wij op twee manieren beschouwen: geheel op zichzelf, - en in de samenhang van het wordende gedicht. Op zichzelf is de regel ‘De herfst bouwt veel kerktorens bij’ bevredigend: geen poëtisch wereldwonder, maar als beginregel bruikbaar: voldoende plastisch, voldoende duidelijk, en rhytmisch van een zekere bekoring, met zijn quasi-Germaanse maatval en het sterke accent (tegen het jambemetrum in) op ‘kerk’. Dergelijke overwegingen, die zich bij de dichter veelal onbewust afspelen, zijn juist ten aanzien van zulk een beginregel van veel belang, omdat zij het plezier in het werk verhogen, ons moed inspreken en ons vriendschap met zulk een regel doen sluiten. Ik vraag dus uw toestemming om deze regel in elk geval te handhaven, onverschillig hoe het sonnet zich verder ontwikkelen zal, - u geeft deze toestemming, - en wij gaan verder.

Deze versregel geeft aanleiding tot twee overwegingen, een van formele aard, en een op de inhoud betrekking hebbend. De regel ‘De *herfst* bouwt *veel* kerktorens *bij*’ - ik geef nu de denkbeeldige accenten volgens het correcte metrum aan - bestaat uit vier jamben, of acht lettergrepen; wanneer wij dus een sonnet in vijfvoetige jamben willen schrijven, ontbreekt er nog

één voet, d.w.z. twee à drie lettergrepen, al naar gelang wij staand of slepend rijm zullen gebruiken. Omdat door twee of drie lettergrepen slechts hoogst zelden een volzin gevormd wordt, is de kans groot, dat deze eerste versregel enjamberen zal, d.w.z. zonder pauze in de volgende regel zal overvloeien. Dit is echter geen bezwaar; integendeel, in een sonnet, met zijn opeenhoping van steeds dezelfde rijmklanken, zien wij het enjambement gaarne, omdat het de eentonigheid verbreekt en de aandacht van het rijm afleidt. Wel is waar enjambeert men beter verderop in het sonnet, en niet dadelijk in de eerste regel; maar dit wordt toch óók wel gedaan, wanneer het zo uitkomt. Belangrijker is de vraag: hoe zullen wij nu verdergaan, hoe zullen wij de gedachte, neergelegd in de eerste regel, verder uitspinnen? ‘De herfst bouwt veel kerktorens bij’ is een constatering in beeldende vorm: het zichtbaar worden van de torens door de kaalgeworden takken heen wordt als het ware toegeschreven aan de werkzaamheid van de herfst, die dus min of meer als *persoon* optreedt, als een bouwheer, of architect. In deze richting zou men het sonnet kunnen uitwerken. Er zou dan een gedicht ontstaan met een *allegorische* inslag, d.w.z. gekenmerkt door een consequent volgehouden beeldspraak, die het sonnet van het begin tot het einde determineert. Maar dit heeft verschillende nadelen. Nog afgezien daarvan, dat ik persoonlijk niet erg gesteld ben op dergelijke allegorieën, verwijdt men zich door een allegorisering steeds in vrij sterke mate van de oorspronkelijke indruk, en om deze indruk was het mij juist te doen. Buitendien: wie een allegorie beraamt, beraamt in zekere zin het gehele gedicht, stelt in grote lijnen een ontwerp vast, waarvan hij slechts incidenteel zal kunnen afwijken. Dit is op zichzelf niet verwerpelijk; op deze manier zijn heel goede gedichten geschreven; maar het is, algemeen gesproken, bij het schrijven van poëzie van niet te grote omvang veel bevredigender om zonder vast omschreven plan te werk te gaan, opdat men zich zoveel mogelijk aan zijn spontane fantasie kan overlaten. De tot het eind toe volgehouden allegorie

van de herfst als bouwheer, die de horizon met torens volbouwt, mag dan nog zo fantastisch zijn in haar soort, zodra wij er ons eenmaal aan hebben overgeleverd, is de fantasie ook tevens aan banden gelegd. Liever willen wij ons alle vrijheid voorbehouden; wij kunnen dan zien waar de stroom van het vers ons heenvoert.

Ik stel u dus voor om de eerste regel te handhaven als losse impressie, die ons verder tot niets verplicht, en hem te laten volgen door andere impressies, die met het beeld van het ‘bijbouwen’ van de kerktorens niets te maken hoeven te hebben. Dit alles zo simpel en eenvoudig mogelijk, min of meer bij wijze van concrete toelichting van de enigszins verrassende mededeling in de eerste regel. Dat de herfst ‘kerktorens bijbouwt’, is vrijwel onbegrijpelijk, waaneer wij er niet bij vertellen, dat de bomen kaal geworden zijn, daarmee de lezer in staat stellend een verband tussen het een en het ander te leggen. In een *betogend* gedicht zou de dichter dit verband zelf leggen; maar wij willen niet betogen, en in eerste instantie ook niet bespiegelen; wij willen alleen beelden, plastisch beschrijven. Het moment is dus gekomen om de eerste versregel af te maken, en daarmee stelt zich het probleem welk rijmwoord wij zullen kiezen. Voor de dichter is dit bijna nooit een probleem, omdat zulk een rijmwoord zich in verreweg de meeste gevallen vanzelf aan hem opdringt; maar daar ik u zoveel mogelijk van de *techniek* van het vers wil laten zien, doe ik nu maar alsof dit probleem gewoonlijk overwegend bewust-constructief behandeld wordt. Als vervolg op de mededeling ‘De herfst bouwt veel kerktorens bij’ ligt voor de hand iets te denken in de trant van ‘Zij rijzen achter de kale lanen’ of ‘achter de ontbladerde lanen’. Het werkwoord ‘rijzen’ is hier misschien wat conventioneel, wat rhetorisch; maar ‘zich verheffen’ voldoet ook niet erg, en ‘klimmen’ wekt verkeerde associaties: alsof het klimmen, of rijzen, hier de hoofdzaak was, terwijl het er alleen maar om gaat de impressie, die de torens maken, te verduidelijken. ‘Klimmen’ is te dynamisch, te actief; ‘rijzen’ of ‘verrijzen’ is juist dynamisch genoeg om van het plotselinge en

verrassende van de impressie rekenschap af te leggen; en zulk een min of meer conventioneel woord is vaak ook zeer geschikt om de aandacht niet al te zeer te doen vallen op de inhoud ervan. Wij kiezen dus ‘Zij rijzen’, en hebben daarmee toevallig tevens de eerste versregel volgekregen, die er dus zo komt uit te zien:

‘De herfst bouwt veel kerktorens bij. Zij rijzen...’

Nu gaan wij verder: ‘Zij rijzen achter de kale lanen’, of ‘achter de ontbladerde lanen’; dit is te kort om de tweede regel te vullen; wij zouden in deze regel dus opnieuw moeten enjamberen; maar dit doen wij liever niet, zo vlug op elkaar, omdat het vers dan al gauw te brokkelig wordt; en wij besluiten om deze regel *op te vullen* en ‘lanen’ als eindwoord en tevens rijmwoord te nemen. Maar ‘lanen’ is een rijmwoord met weinig mogelijkheden; ‘laan’ in het enkelvoud biedt meer kansen, d.w.z. hier rijmen meer woorden op; en wij schrijven dus neer: ‘Achter elke ontbladerde laan’, - het woordje ‘elke’ heeft het voordeel, dat het nog eens opnieuw duidelijk maakt, dat het om het zichtbaar worden van veel kerktorens gaat, en niet maar van één of twee; d.w.z. om een *algemeen* herfstverschijnsel, dat door het hele land zichtbaar is voor de goede opmerker, en niet alleen maar op het voetbalveld van dit seminarie. Tellen wij nu de lettergrepen van de regel ‘Achter elke ontbladerde laan’, dan blijkt er één lettergreep te weinig te zijn, - waarbij wij aannemen, dat de tweede *e* van ‘elke’ en de *o* van ‘ontbladerde’ niet in elkaar overvloeien, - of met andere woorden: deze regel is niet in jamberen geschreven, maar in trochaeën. De ontbrekende lettergreep zouden wij kunnen inlassen door b.v. te schrijven ‘*zwaar* ontbladerde laan’ of ‘*gans* ontbladerde laan’, maar dit voldoet niet erg, in verband met het voorafgaande ‘elke’, dat op zichzelf reeds een versterking inhoudt; ik heb ook geen beter woord kunnen vinden, ik had geen zin om voor ‘elke’ weer iets anders te bedenken (dergelijke momenten komen vaak voor bij het schrijven van een gedicht: men wil het dan wel geloven!);

en derhalve besluiten wij om het woordje ‘ver’ vóór in de regel te zetten: ‘*Ver* achter elke ontbladerde laan’, daarmee nog eens de *afstand* van de torens, het vergezichteffect ervan, accentuerend. De eerste twee regels luiden dus:

‘De herfst bouwt veel kerktorens bij; zij rijzen
Ver achter elke ontbladerde laan.’

Ook de tweede regel voldoet; het wiegende rythme, slechts in naam jambisch, sluit zich aan bij dat van de eerste; en als aardig geschenk van het toeval - of van de sluwheid van het onderbewustzijn - aanvaarden wij de assonances op de korte e en de lange a: ‘hérfst-kérk-vér-élke’ en ‘ontbláderde láan’. Dit zijn helemaal geen gekke versregels, mijne heren; wij kunnen er zelfs een beetje trots op zijn met zijn allen; ons zelfvertrouwen is gesterkt, en wij kunnen eens even uitblazen... (van welke gelegenheid ik gebruik maak om u nog eens met nadruk onder het oog te brengen, dat de zo juist door mij gevolgde redeneringen, die in mijn cahier anderhalve bladzijde beslaan, bij het schrijven van het gedicht - voorzover ik mij dat herinner - slechts enkele seconden hebben opgeëist. Zo gaat het gewoonlijk: men schrijft een regel, of twee, drie regels, ‘op het gevoel’ neer; men ‘proeft’ de deugden en gebreken ervan; men prutst en verandert, waarbij men desnoods heel goed aan andere dingen kan denken; en pas *achteraf*, wanneer men erover gaat nadenken, laat zich deze intuïtieve werkzaamheid tot bewuste overwegingen herleiden, en kan men vaststellen *waarom* men het zo gedaan heeft en niet anders; althans kan men daaromtrent een vermoeden uitspreken. Eerst wanneer men voor grote, schijnbaar onoverkomelijke moeilijkheden komt te staan, begint het technische vernuft zijn plaatsje in het bewustzijn op te eisen) ... Helaas, onze rust is van korte duur geweest. Want nu beginnen de technische eisen zich pas in hun volle omvang te doen gelden; wat hieraan voorafging was nog maar kinderspel. Door de beide rijmwoorden ‘rijzen’ en ‘laan’ hebben wij ons namelijk voor het gehele octaaf van het

sonnet vastgelegd wat het rijm betreft; tenzij wij een minder strenge sonnetvorm, met vier rijmklanken in plaats van twee, zouden kiezen; maar dat is niet zo instructief. Wij komen nu onder de ban te staan van de *rijm dwang* (met daarnaast de mogelijkheid van 'rijmvondsten'); en reeds slaat ons de schrik om het hart, want het niet bestaande rijmwoordenboek, dat iedere dichter in een geheime en zorgvuldig voor onbescheiden blikken behoede binnenzak bij zich draagt, heeft ons reeds geleerd, dat op 'rijzen' en 'laan' nu niet zo héél veel rijmt. Op 'rijzen' rijmt 'wijzen', 'grijze', 'reizen' (met 'ei') en samenstellingen als 'wij ze' of 'zij ze', en op 'laan': 'staan', 'baan', 'aan', 'gaan', 'vandaan', 'slaan', 'waan', 'vooraan' en 'achteraan'. Dit laatste lijkt heel wat; maar zeker de helft van deze rijmwoorden zal waarschijnlijk min of meer onbruikbaar blijken te zijn, zoals b.v. 'waan', dat wel in een overwegend bespiegelend gedicht thuishoort, maar niet of nauwelijks in een meer beeldende of beschrijvende passage. Sommige dichters schrijven deze mogelijke rijmwoorden nu onder elkaar op een rijtje, om er dan een keuze uit te doen, hetgeen op zichzelf nog zo verwerpelijk niet is, maar het nadeel met zich meebrengt de spontane vinding te belemmeren: men staart zich dan blind op het rijtje, en vergeet zich aan de woordenstroom van het wordende vers over te geven. Men kan natuurlijk óók de rijtjes opschrijven, en er dan verder niet op letten, in de hoop dat ze in het almachtige onderbewustzijn zullen nawerken. Heel gemakkelijk is dan, wanneer het onderbewustzijn niet alleen van almacht, maar van doortrapte eigenzinnigheid blijkt geeft, doordat het ons een rijmwoord aan de hand doet, dat in de rijtjes nog vergeten was, zoals hier b.v. 'prijzen' en 'haan'. Het woord 'torens' b.v. zou in dit sonnet over torens heel goed bruikbaar kunnen zijn.

Een keuze uit de rijmmogelijkheden ... Maar het is wel duidelijk, dat een dergelijke keuze niet gedaan kan worden voor men ongeveer weet wat met schrijven wil. De keuze van het rijmwoord vooronderstelt een zekere bekendheid met de versregel,

die op dat rijmwoord eindigt, terwijl de kennis van de versregels niet mogelijk is zonder de kennis van de rijmwoorden. Men zou dus in een kringetje ronddraaien, ware het niet, dat de oplossing hoogst eenvoudig is: afgezien van die vrij zeldzame gevallen van *absolute* rijmdwang, - waarbij men dus aangewezen is op één bepaald rijmwoord, - vallen rijmwoord en versregel ons doorgaans *tegelijk* in, waarbij dan achteraf nog wel een en ander aan de tekst gewijzigd kan worden, maar het resultaat in grote trekken toch vaststaat. Het probleem wat er het eerst is: het rijm of de overige woorden van de versregel, is dus ongeveer van dezelfde orde als het beroemde vraagstuk van het ei en de kip, dat zoveel filosofische pennen in beweging heeft gebracht...

Ik zie er dan ook van af om alle mogelijkheden met u te behandelen, die ieder rijmwoord op 'rijzen' en 'laan' biedt. Men kan dit natuurlijk wel proberen; maar in de eerste plaats is deze taak strikt genomen een oneindige; en in de tweede plaats is het misschien theoretisch wel belangrijk, en aardig en nuttig als hersengymnastiek; maar het klopt in geen geval met de dichterlijke werkzaamheid in de praktijk. De dichter overziet nooit *alle* mogelijkheden, maar hij ziet *de* mogelijkheid, - daaruit bestaat nu eenmaal zijn dichterschap, dat op inspiratie en technische geoefendheid berust. Na afloop kan dan blijken, dat deze mogelijkheid toch niet *de* mogelijkheid is; welnu, dan verbetert hij de regel, of schrijft, als hij er genoeg van krijgt, een nieuw vers. Ik zal u dus nu gewoon maar de zes overschietende regels van het octaaf voorlezen, zoals die mij na enig overleg uit de pen zijn gevloeid, om daarna critiek te gaan uitoefenen op het resultaat en de bruikbaarheid ervan voor ons gedicht. Het octaaf luidt in zijn geheel:

'De herfst bouwt veel kerktorens bij; zij rijzen
Ver achter elke ontbladerde laan;
En zelfs achter het bos komen zij staan
Om wandelaars de windstreken te wijzen.

De najaarsstorm maakt telkens meer ruim baan
 Voor hen, totdat het licht hun parelgrijze
 Glooiende zijden zo boetseert, dat wij ze
 In één ononderbroken lijn zien staan.'

Dat ik ná de 'ontbladerde laan' ook nog het 'bos' heb genoemd, moet toegeschreven worden aan de behoefte, niet om de naaste omgeving van Sint Michiels Gestel met een bos te verrijken, maar eensdeels om de *veralgemening*, waarvan even te voren sprake was, nog verder door te voeren, anderdeels om het effect te verhogen: de bomen zijn zó kaal geworden, dat men zelfs door het bos kerktorens ziet opdoemen, - een beetje overdreven misschien, maar het gaat hier om het effect. Dit effect wordt dan weer verzacht door de 4e regel, waarin de wandelaar door de torens niet de *weg* gewezen wordt, maar alleen de 'windstreken', hetgeen bovendien een irreëler, vager en stemmingsvoller indruk wekt, en in alle opzichten poëtischer, want belangelozer, minder op de praktijk van het leven gericht is. In het tweede kwatrijn wordt het proces van het zichtbaar worden der torens voltooid: de herfststorm (hier, evenals de herfst in de beginregel, gepersonifiëerd optredend) maakt ruim baan voor hen, totdat wij ze alle kunnen zien en overzien, 'in één ononderbroken lijn' langs de kim, 'geboetseerd' door het herfstlicht. Van technische details noem ik u de alliteraties op *w* in de 4e regel, die het irreële, spookachtige van de door het bos heenschemerende torens ondersteunen; het sterke accent op 'bós', vrij dicht bij het rijmwoord, en dus rijmverdoezeling in de hand werkend; het nogal drukke, maar toch niet hinderlijke enjamberen in het tweede kwatrijn; het evenwicht tussen korte en langere woorden in ditzelfde kwatrijn; het 'parelgrijze glooiende zijden', poëtisch misschien het beste uit deze acht regels, zowel om de klank als om de aanschouwelijkheid ervan; en dan vooral ook de verschillende verdeling van de volzinnen over de beide kwatrijnen: in het eerste samenvallend met de indeling van het kwatrijn in twee helften,

van twee regels elk; in het tweede veel onregelmatiger, en daardoor eentonigheid verijdelend.

Nu, mijne heren, dat lijkt alles met elkaar heel verdienstelijk; en toch ben ik niet tevreden, en u wellicht evenmin. Het is een beetje kaal, dit versfragment; het is wat te impressionistischschilderend, wat te nuchter, wat te weinig bezield van toon. Dit is op zichzelf niet erg, want het gaat hier nog maar om een inleiding, en het sextet kan de bezieling brengen, als het goed gaat; maar wij noteren het toch als een gebrek. Acht regels poëzie, hoe geslaagd ook, waarin eigenlijk niets anders staat dan een toelichting van wat zo pregnant reeds in de eerste volzin was verklankt, is een beetje al te mager. Nu weet ik wel, dat dit een gebrek is, dat bepaald karakteristiek voor het sonnet moet worden geacht, - zelfs van de grootste dichters zijn de sonnetten vaak een beetje 'zeurderig' in het octaaf, om pas in het sextet goed los te komen; dit ligt nu eenmaal aan de techniek van het geval, de rijmtechniek met name, - maar wij zijn hier niet bij elkaar gekomen om gebreken, hoezeer ook gesanctioneerd, listig goed te praten, maar om ze onder de ogen te zien. Wij *zien* die kerktorens nu wel; maar wat *betekenen* zij voor ons? Verder noteer ik enkele onzuivere details: de herhaling van het rijmwoord 'staan', telkens in hetzelfde verband met de torens; het acustisch vrij moeilijk te realiseren '*in één ononderbroken*'; en tenslotte een zekere weifeling in de gedachtengang van het tweede kwatrijn. De najaarsstorm maakt ruim baan voor de torens, - of eigenlijk voor de gezichtsindruk die de torens naar ons toezenden, - omdat alle bomen kaal geworden zijn; maar verderop wordt veeleer de schijn gewekt alsof het *licht* de voornaamste oorzaak is van hun zichtbaar worden, hetgeen in de late herfst niet geheel juist schijnt; en eindelijk doe ik het dan nog voorkomen alsof dit 'boetseren' van de torens door het licht de oorzaak is van die 'ononderbroken lijn', waarin zij staan, - hetgeen bepaald ónjuist is.

Na aldus als advocatus dei en advocatus diaboli voor dit kleine werkstuk opgetreden te zijn, lijkt het mij het beste om ons tot het

sextet te wenden. Er is nog niets verloren; het sextet kan de redding brengen; en slaagt het, dan kunnen we het octaaf nog altijd gaan omwerken. Laat ik u dadelijk zeggen, dat deze hoop niet in vervulling is gegaan, omdat ik reeds bij de eerste regel van het sextet op een dwaalspoor ben geraakt, dank zij de ‘bouwmeester’, die ik in het begin allegoriserend had willen invoeren. Waarschijnlijk is het zo gegaan, dat ik, niet tevreden met het resultaat, mij die aanvankelijk verworpen mogelijkheid herinnerde om de kerktorens door een tot ‘bouwmeester’ of ‘architect’ gepersonifiëerde Herfst te laten ‘bijbouwen’. Dan was in elk geval het al te nuchtere impressionisme vermeden, moet ik gedacht hebben. Maar gedane zaken nemen geen keer, en ik had van deze allegorie verder moeten afblijven. Dat ik dit niet gedaan heb, daarvoor word ik nu met uw afkeuring gestraft. Maar goed, ik plonsde dan midden in de bouwmeesters, en het eerste terzet nam de volgende vorm aan:

‘Wordt 't winter, dan is alles volgebouwd;
De bouwmeesters gaan rusten, drinken wijn,
En slapen uit van deze werkzaamheden.’

Ziehier de allegorie in optima forma! De bouwmeesters, die onzalige bouwmeesters, - dat zijn dus niet alleen de Herfst, maar ook de Kale Takken en de Najaarsstorm en het Licht! - hebben met vereende krachten de torens gebouwd, en gaan nu rusten, en drinken wijn, - een attribuut van de herfst trouwens, - en vallen in slaap, - een soort winterslaap. Ik weet niet hoe u erover denkt, maar zelf vind ik het een beetje zouteloos; maar zo zijn allegorieën nu eenmaal vaak. Niettemin maak ik u in alle bescheidenheid opmerkzaam op enkele detailschoonheden, zoals daar zijn: de eerste regel, waaraan een zekere sierlijke beknoptheid niet vreemd is; en de derde regel, die eigenlijk bijzonder goed klinkt, niet zozeer door de zintuigelijk waarneembare klank als zodanig als door de puntige woordkeus: vooral de wending: ‘*deze* werkzaamheden’, die zoveel suggestiever is dan ‘*hunne* werk-

zaamheden', en die héél even een ironische toets in het gedicht brengt, hetgeen in zulk een pompeuze allegorie wel wenselijk is. Tijdens het schrijven van het sextet schijn ik meer op deze détails gelet te hebben dan op de tot mislukking gedoemde grondgedachte; want mijn enthousiasme was nog lang niet bekoeld, en op het slotterzet kan ik, pardon, kunnen wij met zijn allen terecht trots zijn. Ik laat het hier volgen:

'En 't licht, dat toch het toezicht nog behoudt,
Zal achter torens van dorpen en steden
Nog maanden lang klein en onvindbaar zijn.'

Hier stijgt de allegorie toch nog éven tot poëzie, d.w.z. hier is even een zwevende suggestie bereikt van het wezenlijke van herfst en winter: het licht, meer en meer wegzakkend, niet veel hoger komend dan de spitsen van de torens. In het kader van de allegorie is deze wending geheel verantwoord: de bouwmeesters hebben niets meer te doen, en zijn gaan slapen; alleen het Licht is gebleven om toezicht te houden, - voorzover het daar nog toe in staat is, dus slaperig en met een half oog. Verder wijs ik op de statige klankval van de laatste twee regels, niet alleen dank zij het golvende rythme en het binnenrijm 'klein-zijn', maar vooral dank zij de *herhaling* van de figuur 'dorpen en steden - klein en onvindbaar', - een licht rhetorische woordverdubbeling, die door sommige dichters wel eens wat al te ijverig wordt toegepast, maar die op bepaalde momenten toch zeer indrukwekkend zijn kan.

Wanneer ik mijn oordeel over dit sonnet samenvat, kom ik tot de slotsom, dat alleen de eerste regel en de laatste drie regels als geslaagd zijn te beschouwen, de eerste door de pregnante samenvatting van het hoofdmotief, de laatste drie door de elegisch berustende winterstemming, die er in verklankt is. Wat daartussenin staat is nu wel niet ronduit 'slecht', maar het bevalt ons toch niet helemaal. Van dit middenstuk nog iets te willen redden door eraan te gaan vijlen, lijkt mij ongewenst; wij

kunnen onze tijd beter besteden aan het schrijven van een nieuw sonnet. Misschien lukt het ons dan beter; het element geluk en toeval speelt nu eenmaal een belangrijke rol bij het schrijven van gedichten; een ‘gelukkig’ rijm doet een vers soms vanzelf slagen, een ‘ongelukkig’ rijm brengt ook de meest ervaren dichter tot wanhoop. Wat wel het voelbaarst ontbreekt in ons sonnet is het verwoorden van de paradoxale *tegenstelling* tussen het *verval* van de herfst en de *verrijking* van het vergezicht met zoveel torens; deze tegenstelling zou dan natuurlijk weer op allerlei manieren symbolisch geïnterpreteerd kunnen worden. Dit is de eigenlijke, de diepste gedachte van het gedicht; en vooral in sonnetten, met hun bespiegelende inslag, kan het geen kwaad om zulk een gedachte iets onomwondener uit te spreken dan hier is geschied. Dit alles overwegend, besloot ik een nieuw sonnet te schrijven, wederom uitgaande van de beginregel ‘De herfst bouwt veel kerktorens bij’, en met behoud van de laatste drie regels.

Ziehier het octaaf, dat vrij snel ontstond en in grote trekken ongewijzigd is gebleven; alleen de laatste twee regels hebben mij enige moeite gekost. Zoals u zult merken, is het rijmschema gewijzigd: de rijmklank ‘rijzen’ bleef behouden, de rijmklank ‘laan’ daarentegen is vervallen.

‘De herfst bouwt veel kerktorens bij; zij rijzen
Als punt'ge paddestoelen uit de grond;
En achter ied're laan die de storm schond
Zien wij hun spitsen naar de hemel wijzen.

Hoe fier, hoe vorst'lijk scharen zij zich rond
Dit armelijk verval onder de grijze
Herfstluchten waar de stormen doorheenreizen
Naar een al scherpomlijnder horizon.’

Vergis ik mij niet, dan mogen wij deze acht regels als een vooruitgang beschouwen. Zeker, er is een en ander opgeofferd: het bos is verdwenen; het is iets minder duidelijk, dat het *ontbladeren* van de bomen de oorzaak is van het fenomeen der

zichtbaar wordende kerktorens; wij missen de ‘parelgrijze glooiende zijden’ van de torens, en wij missen de ‘ononderbroken lijn’. Maar dit is in het sextet altijd nog in te halen; en voor het overige signaleren wij vrijwel niets dan verbeteringen: het ‘uit de grond rijzen’ van de torens ‘als paddestoelen’ is veel plastischer dan wat er eerst stond (ondanks het rhetorische van deze vergelijking, en de geringe overeenkomst in vorm tussen torens en paddestoelen, welke bezwaren echter grotendeels worden ondervangen door de toevoeging ‘punt’ge’; maar de vergelijking is daarom zo aardig, omdat ook wérkelijke paddestoelen in de herfst uit de grond verrijzen; zoiets maakt de beeldspraak dadelijk veel concreter); ‘ied’re laan die de stórm schond’ (met het krachtige accent vlak voor het rijmwoord) is kernachtiger dan ‘elke ontbladerde laan’; ‘naar de hemel wijzen’ voldoet beter dan ‘de wandelaars de windstreken te wijzen’, omdat dit laatste te zeer de aandacht afleidt van de dingen waar het om gaat: een overbodig détail, dat men beter kan vervangen door een ietwat conventionele en daardoor minder de aandacht trekkende aanduiding, zoals in dit geval het ‘wijzen van de spitsen naar de hemel’; terwijl tenslotte de tweede strofe veel bezielder, krachtiger, tumultueuzer, herfstachtiger, en ook betekenisvoller is dan de tweede strofe van het afgekeurde sonnet. Hier kondigt zich de grondgedachte van de tegenstelling tussen verval en verrijking reeds aan; hier worden de stormen ons veel meer in actie getoond; hier wordt een nauw verband gelegd tussen de storm, die ‘het armelijk verval’, d.i. de ontbladering, teweegbrengt, en de ‘scherpe omlijning’ van de horizon, omdat de storm immers ook de bomen aan de horizon kaalrukt. Vergelijk dit laatste met het onzekere spel van storm en licht in de eerste lezing, en het is duidelijk hoeveel wij gewonnen hebben. Ik wijs er nog op, dat ‘scherpomlijnder’, in plaats van ‘scherper omlijnd’, taalkundig fout is; maar het werd hier door het metrum geëist, en wanneer wij ‘scherp’ en ‘omlijnd’ aan elkaar schrijven en er dus één woord van maken, is de fout tot onbetekenende proporties teruggebracht, en in elk geval

heeft de dichter dan bewezen, dat hij de fout zelf gemerkt heeft. Voorts wijs ik u nog op het rijmskelet ‘grond-schond-rond-horizont’, dat als het ware de sleutelwoorden levert van de inhoud: een waar ‘rijmgeschenk’, waarvoor wij niet dankbaar genoeg kunnen zijn; want toen ik de regel ‘Als punt'ge paddestoelen uit de grond’ neerschreef, had ik er geen flauw vermoeden van, dat deze mogelijkheden in de rijmklank verborgen waren. ‘Horizont’, vooral als eindrijmwoord, klinkt wat vervelend; maar men kan de *t* desgewenst ook zacht of helemaal niet uitspreken, waardoor alleen maar een geringe toenadering tot het assonerende rijm ontstaat. Er zijn erger dingen op de wereld, mijne heren, dan een toenadering van het rijm tot het assonerende rijm... Zonder te willen beweren, dat deze acht regels een coup de maître zijn, - zover ging onze ambitie immers ook niet, - geloof ik toch, dat wij met het resultaat niet al te ontevreden hoeven te wezen.

Nu het sextet. Het eerste terzet vat verschillende belangrijke elementen uit het octaaf nog eens samen: de scherp omlijnende horizon met de torens; de ontbladerde lanen; en de grondgedachte van het gedicht, n.l. de tegenstelling tussen het herfstverval en de schoonheid van de niet meer aan het gezicht onttrokken torens. Daarbij is het woord ‘verval’ opnieuw te pas gebracht, nu niet als ‘armelijk verval’, maar als ‘diepst verval’, hetgeen niet alleen een versterking betekent, maar ook beter past bij de algemeen bespiegelende sfeer van het sextet.

‘Het diepst verval is geen te hoge prijs
Voor deze klare silhouettenlijn,
Achter de kale lanen neergetoverd.’

Deze regels blijven zich op ons bescheiden peil handhaven. Het enige wat men erop zou kunnen aanmerken, is de opeenhoping van zelfstandige naamwoorden met één- of hoogstens tweelettergrepige bijvoeglijke naamwoorden ervoor: ‘*Diepst* verval, *hoge* prijs, *klare* silhouettenlijn, *kale* lanen’. Zoiets dient men

in het algemeen te vermijden, al is het geen doodzonde, te meer omdat de lezer het gewoonlijk niet merkt. Maar de deskundige beoordelaar van gedichten merkt het wél; en hij stoot zich eraan, omdat hij de dichter meent te betrappen op de gemakzuchtige gewoonte om ieder substantief van een adjectief te voorzien alleen om maar versregels vol te krijgen. Hiervan is in ons sonnet overigens geen sprake: de vier adjectieven, die ik zo juist noemde, zijn volkomen verantwoord. De opeenvolging ‘kláre silhouettenlijn, kále lánen’ versterkt bovendien, met haar *a*-assonances en *l*-alliteraties, op ongezochte wijze het samenhorige van deze twee paren woorden óók naar hun inhoud: de silhouettenlijn immers is niet alleen het rechtstreeks *gevolg* van de kaalheid der lanen, maar wordt ook achter, of door de lanen heen waargenomen. Let u ook op de wending ‘kale lanen’, vergeleken met ‘ied're laan die de storm schond’, hetgeen nog geen volstrekte kaalheid insluit. De ontbladering heeft in de loop van het sonnet vorderingen gemaakt, hetgeen tot het dynamische karakter ervan bijdraagt: dit natuurgedicht behelst niet alleen maar een statische beschrijving, maar beweegt zich ook, ontwikkelt zich, zoals de natuur zelf.

In het tweede sextet is het proces van veralgemening nog iets verder voortgeschreden: deze drie regels behelzen als het ware de ‘moraal’ van het gedicht, de algemeen menselijke toepassing, zonder daarom het beelden te verwaarlozen (vgl. de tweede regel):

‘O mens, het schoonst bezit dat gij verovert-
En zie die torens, koel en parelgrijs!-
Zal steeds bekocht met 't grote sterven zijn.’

Ook dit terzet spreekt voor zichzelf. ‘Verover’t zou misschien beter vervangen kunnen worden door ‘verwerft’ of zelfs ‘ontvangt’, - maar ik zat hier aan de rijmdwang vast; en ‘veroveren’ is in zoverre ook niet onjuist, dat het op de geestelijke inspanning duidt die het ons kan kosten om een landschap, een rij torens, als ons intiemste bezit te ervaren. De aanhef ‘O mens’ is wat ouder-wets-pathetisch; het ‘grote sterven’ is mij waarschijnlijk ingegeven

door reminiscenties aan Duitse literatuur, waar men uitdrukkingen als ‘das grosse Sterben’ nogal eens tegenkomt (ik herinner mij momenteel niet bij wie ik het gelezen kan hebben; wellicht bij Nietzsche, aan wie ook de aanhef ‘O mens’ herinnert; maar dit zal wel een louter toevallige overeenkomst zijn; bij het vaststellen van dergelijke ‘invloeden’ dient men de grootst mogelijke voorzichtigheid te betrachten). Maar dit zijn geen grote feilen, evenmin als de herhaling van het eindwoord ‘grijze’ uit het octaaf in het eindwoord ‘parelgrijs’, omdat de zinsconstructies en het verstechnisch verband, waarin deze woorden in beide gevallen voorkomen, sterk van elkaar afwijken, zodat van monotonie geen sprake is. Terloops wijs ik nog op het half assonerende dubbelrijm ‘silhouettenlijn, sterven zijn’, dat hier echter te ver uiteenligt (drie regels ertussen) om nog duidelijk gehoord te worden.

Wij zouden ons sonnet dus als beëindigd kunnen beschouwen, ware het niet, dat wij ons tot onze grote ontsteltenis herinneren, dat de laatste drie regels van de eerste variant er geen plaats in hebben gevonden, zoals wij ons dat voorgenomen hadden! Niet dat het sonnet daaronder lijdt, - de beide terzetten van de tweede variant acht ik zeker even geslaagd, - maar wij nemen ons onze vergeetachtigheid kwalijk - d.w.z. ú neemt het mij kwalijk, en ik neem het mijzelf kwalijk, - en wij zien ertegen op om drie versregels, waar wij nogal mee ingenomen waren, zo maar op te offeren. Intussen bewijst dit, dat een gedicht, eenmaal op gang gekomen, zijn eigen wegen gaat, vaak dwars tegen de voornemens van de dichter in. Dit kan men ‘inspiratie’ noemen; maar het laat zich evenzeer verklaren door tegenstrijdige technische eisen, waarbij dan een later gestelde eis domineert over een vroegere; trouwens, ‘inspiratie’ betekent, in dit verband, alleen, dat deze technische eisen ons op het moment zelf niet bewust waren, en dat is uiteraard dikwijls het geval. Maar hoe moeten we nu met die drie regels aan, dat verwaarloosde geesteskind, dat wij te vondeling hebben gelegd in het eerste sonnet, en vergaten op te rapen in het tweede? Wel, de oplossing ligt voor de hand: wij

dichten er nog een sonnet bij, en schromen daarbij niet om het vorige naar hartelust te plunderen. Misschien bevalt dit sonnet ons nóg beter; en dan zijn wij wel zo meedogenloos om het vorige in zijn definitieve vorm te verwerpen. Het octaaf blijft dan zoals het was, en wij vervolgen, dadelijk maar beginnend met die drie bewuste regels (wij mochten ze nóg eens vergeten!), waarbij wij slechts één regel wijzigen, zowel in verband met de inhoud als met de eisen van het rijm:

‘Wel zal het licht in dit benarde heden
Achter de torens van dorpen en steden
Nog maanden lang klein en onvindbaar zijn.

Maar 't diepst verval is geen te hoge prijs
Voor deze klare silhouettenlijn,
Die 't land doet rusten in haar parelgrijs.’

Het eerste terzet van het vorige sonnet is nu het tweede geworden, al weer met een wijziging, thans in de derde regel. Deze twee gewijzigde regels, die het sextet als het ware omlijsten, bevatten tevens een nieuwe gedachtenanthithese, die zich van de vroeger genoemde onderscheidt. Ging het dáár om de tegenstelling tussen herfstverval en verrijking, hier gaat het om de tegenstelling tussen het ‘benarde heden’, waarvan de symbolische betekenis, in dit gedicht, dat op het sportveld van Beekvliet geconcipteerd werd, u wel zonder meer duidelijk zal zijn, en de troostvolle rust van het Brabantse land, dat in zijn kring van torens ligt. Het gedicht krijgt daardoor éven een actuele tendenz; maar dat is toch niet meer dan een verborgen toespeling voor ingewijden; het doet geen afbreuk aan de ideëel veralgemenende sfeer van het slot. Door als titel van het sonnet te kiezen: *Torens rondom Beekvliet*, maken wij de toespeling ook voor niet-ingewijden duidelijk; en wanneer u het een aardige titel vindt, heb ik er geen bezwaar tegen hem te adopteren. Ik wijs u nog op de laatste regel: ‘Die 't land doet rusten in haar parelgrijs’, ontstaan door de overname van het rijmwoord ‘parelgrijs’ uit de vorige variant, zonder dat

dit, naar mijn mening, tot een gewrongen zinsconstructie aanleiding heeft gegeven. Integendeel er gaat een zekere bekoring uit van deze slotwending, - alsof de silhouettenlijn het land alleen maar omringt met zijn matte, zilverige kleur, niet met zijn scherpe vormen, - of, meer stilistisch beschouwd, alsof ook de dichter door deze matte rust bevangen werd en zijn volzinnen niet meer op de gebruikelijke wijze vermocht te voltooien. Normaal zou zijn: 'Die 't land doet rusten in haar parelgrijs bewind', of iets dergelijks, - waarbij het woord 'parelgrijs' dus duidelijk als adjectief is opgevat, - maar om technische redenen kon dat nu eenmaal niet; en het ijle wegsterven van deze laatste regel, voor wie daar gevoelig voor is, begroeten wij dan ook als een geschenk van de rijmdwang, die zo streng en onbarmhartig kan zijn, maar ook zo goedgeefs en edelmoedig, - hetgeen zich van iedere dwang helaas niet laat zeggen.

Ik zou u nu kunnen laten stemmen, mijne heren, welke van de laatste twee varianten wij zullen kiezen; want zelf, laat ik het ronduit bekennen, zou ik niet gemakkelijk een keuze kunnen doen. Het eerste van de twee is ongetwijfeld hechter en logischer van bouw, welsprekender, boeiender van gedachtenontwikkeling. Maar het tweede is, in het sextet, misschien poëtischer, en ligt ons bovendien nader aan het hart, omdat het iets - niet veel, maar iets - van onze eigen nood verklankt. Het is ijler, suggestiever, dromeriger, - het sluit zich meer aan bij het 'parelgrijs' van de torens; terwijl in het eerste de 'klare silhouettenlijn', de harde, kantige omtrekken, de boventoon schijnen te voeren. Het is om zo te zeggen een Siamese tweeling, deze sonnetten, die met hun hoofd en bovenlichaam (het octaaf) aan elkaar vastgegroeid zijn, terwijl hun benen ieder een andere kant uit willen. En zoals niemand eraan denkt om Siamese tweelingen langs chirurgische weg van elkaar te scheiden, zo zullen wij ook deze beide gedichten, waarin de poëtische kiemcel enige vreemde capriolen heeft vertoond, maar rustig naast elkaar laten staan en voortbestaan. Ik laat nu alle drie sonnetten nog even volgen, dus het afgekeurde,

en de twee min of meer gelijkwaardige, waarvan het octaaf dan hetzelfde is.

‘De herfst bouwt veel kerktorens bij; zij rijzen
Ver achter elke ontbladerde laan;
En zelfs achter het bos komen zij staan
Om wandelaars de windstreken te wijzen.

De najaarsstorm maakt telkens meer ruim baan
Voor hen, totdat het licht hun parelgrijze
Glooiende zijden zo boetseert, dat wij ze
In één ononderbroken lijn zien staan.

Wordt 't winter, dan is alles volgebouwd;
De bouwmeesters gaan rusten, drinken wijn,
En slapen uit van deze werkzaamheden.

En 't licht, dat toch het toezicht nog behoudt,
Zal achter torens van dorpen en steden
Nog maanden lang klein en onvindbaar zijn.’

‘De herfst bouwt veel kerktorens bij; zij rijzen
Als punt'ge paddestoelen uit de grond;
En achter ied're laan die de storm schond
Zien wij hun spitsen naar de hemel wijzen.

Hoe fier, hoe vorst'lijk scharen zij zich rond
Dit armelijk verval onder de grijze
Herfstluchten waar de stormen doorheenreizen
Naar een al scherpomlijnder horizont.

Het diepst verval is geen te hoge prijs
Voor deze klare silhouettenlijn,
Achter de kale lanen neergetoverd.

O mens, het schoonst bezit dat gij veroverd -

En zie die torens, koel en parelgrijs!-
Zal steeds bekocht met 't grote sterven zijn.'

'De herfst bouwt veel kerktorens bij; zij rijzen
Als punt'ge paddestoelen uit de grond;
En achter ied're laan die de storm schond
Zien wij hun spitsen naar de hemel wijzen.

Hoe fier, hoe vorst'lijk scharen zij zich rond
Dit armelijk verval onder de grijze
Herfstluchten waar de stormen doorheenreizen
Naar een al scherpomlijnder horizont.

Wel zal het licht in dit benarde heden
Achter de torens van dorpen en steden
Nog maanden lang klein en onvindbaar zijn;

Maar 't diepst verval is geen te hoge prijs
Voor deze klare silhouettenlijn,
Die 't land doet rusten in haar parelgrijs.'

Mijne Heren! Ik ben aan het eind gekomen van mijn reeks voordrachten over poëzie, haar wezen en haar techniek. Ik heb veel, misschien verwarrend veel punten naar voren gebracht die mij van belang toeschenen; ik heb hier en daar 'zware' kunst-philosofische problemen onder de ogen gezien, waarvan een algemeen begrijpelijke behandeling haast tot de onmogelijkheden behoort; en ik voel mij dan ook gedrongen u niet alleen voor uw aandacht te danken, maar ook voor het geduld waarmee u mij heeft aangehoord. Want ik ben mij bewust een weg gekozen te hebben die veel van de toehoorder vergt; een weg diametraal tegenovergesteld aan de methode om dit onderwerp in te leiden met behulp van enkele voorgelezen gedichten, toegelicht en omraamd door wat vage en algemene bespiegelingen over wezen en karakter der dichtkunst. Van het wezen der dichtkunst nu hebt u mij herhaaldelijk horen reppen, maar ik sprak er steeds op dezelfde toon over als wanneer het over de techniek der dicht-

kunst ging, d.w.z. nooit *vaag*. Ik kon ook moeilijk anders doen, omdat ik principiëel geen verschil erken tussen deze beide gebieden: de techniek is de verschijningsvorm van het wezen, en het wezen is een onbenaderbare (al of niet voorgoed onbenaderbare), onuitsprekelijke en onformuleerbare ‘techniek’, - ‘techniek’ in de zin van een zakelijke verhouding of een feitelijk gebeuren, dat aan vaste wetten gehoorzaamt. Dat wij deze wetten - de wetten der poëtische schoonheid en van het voortbrengen van het schone - niet in hun volle omvang kennen, en ook wel nooit zullen leren kennen, ontheft ons niet van de plicht zoveel mogelijk van hun geheim te ontraadselen en voor de gevoelige tastzin van ons begripsvermogen duidelijk te maken, - te ‘duiden’, te verklaren. Op de vraag: waarom is het ene gedicht mooier dan het andere? - waarom is de versregel ‘Achter ied're laan die de storm schond’ mooier dan ‘Achter elke ontbladerde laan’? - is binnen zekere grenzen wel degelijk een bevredigend antwoord mogelijk, zonder dat wij het wezen der poëzie geweld aandoen, en zonder dat wij het genot van de onbevungen lezer met onze analyses vergallen. Want dit hoort men wel eens beweren: poëzie dient alleen maar te worden *ondergaan*, men moet er zich niets bij willen denken, men moet maar luisteren en wegdromen; en de wetten en regels der aesthetiek zijn er misschien voor de dichters zelf maar niet voor de lezers en de toehoorders. Och, mijne heren, ik wil niet ontkennen, dat er zulke lezers en zulke toehoorders bestaan; maar ik ben geen goede vriend van hen, want ik pleeg ze altijd op één lijn te stellen met lieden, wier muziekgenot onherstelbaar bedorven wordt, wanneer men hun uitlegt wat een sonate of een fuga is, of die andere lieden, die Rembrandt, die zij eerst zeiden te bewonderen, niet meer kunnen zien, wanneer men hen in een verloren halfuurtje met de vormwetten van het barok heeft lastiggevalen. Ik verdenk deze kunstgevoeligen er altijd van, dat hun muziekgenot niet *bijzonder* krachtig is en dat hun bewondering voor Rembrandt ietwat aan de oppervlakte blijft. *Werkelijk* genot en *werkelijke* bewondering zijn onafscheidelijk verbonden

met een zekere, voor ieder individu wisselende mate van theoretische belangstelling, - hetgeen niet betekent, dat men tijdens het luisteren naar een sonate van Mozart of Beethoven druk moet gaan ‘analyseren’ en alle bijzonderheden van de sonatevorm moet willen herkennen; maar alleen, dat deze kennis en dit analytisch vermogen - die tot zekere hoogte ook voor de leek bereikbaar zijn - het genot slechts kunnen verhogen, en niet alleen verhogen, maar even ongerept en spontaan laten als vóórdat men zich met deze zaken bezighield. Juist degene die zich theoretisch ergens in verdiept heeft, is in staat de theorie tijdelijk te *vergeten* op het grote moment van de actuele kennismaking of hernieuwde kennismaking met het kunstwerk. Het zou nu wel heel eigenaardig zijn, wanneer de poëzie hierop een uitzondering maakte, en dit is ook niet zo. Iemand die weet hoe een sonnet gebouwd is, die op de hoogte is van de verschillen tussen rythme en metrum, die zich in de finesses van de klank van het gedicht heeft ingeleefd, is, mits deze kennis verwerkt is en niet zwaar op de maag ligt, even goed in staat om van een gedicht op de juiste wijze te genieten en de droom te beleven, die het voor ons oproept, als iemand die volslagen onkundig is op dit gebied. Sterker nog: zijn onbevangenheid zal misschien zelfs nog gestegen zijn; want de volstreckte leek wordt altijd in zijn vermogen tot overgave belemmerd door het vage, maar hinderlijke denkbeeld dat poëzie zo *moeilijk* is, moeilijk te schrijven, en moeilijk in zich op te nemen. Nu wil ik niet ontkennen, dat poëzie, zoals alles wat een geestelijke waarde vertegenwoordigt, inderdaad een moeilijke zaak is. Maar het is een eigenaardig soort moeilijkheid; het is een moeilijkheid, die merkwaardig snel verdwijnt, wanneer er werkelijke *toewijding* in het spel is, een toewijding die de gehele mens in beslag neemt: zijn zinnen, zijn gevoel en zijn verstand. Indien door mijn lezingen bij sommigen uwer iets van deze toewijding is opgewekt, zal ik mij reeds rijkelijk beloond gevoelen.

Sint Michiels Gestel, Nov./Dec. 1942.

Bibliografische aantekening

Van *De glanzende kiemcel*, een reeks lezingen over poëzie, die Simon Vestdijk tijdens zijn gijzeling in Sint Michielsgestel (1942) heeft gehouden, is de eerste gebonden boekuitgave verschenen in 1950 bij Uitgeverij De Driehoek te 's Graveland, later Amsterdam. Herdrukken: 1956² (gebonden), 1964³ (ingenaaid), 1969⁴ (paperback).

De vijfde druk, de eerste druk in de serie Athenaeum paperbacks, volgt de tekst van 1950¹.

J.B.W.P.